REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIETIFIQUE

UNIVERSITE EL-HADJ LAKHDER – BATNA

Faculté des Lettres et des Langues Etrangères
Département de Français
Ecole Doctorale de Français
Réseau Est
Antenne de Batna

LA POETIQUE DE L'ESPACE DANS « *AURELIEN* » DE LOUIS ARAGON

Mémoire élaboré en vue de l'obtention du diplôme de Magistère

Option: Sciences des textes littéraires

Sous la direction du:

Pr. Said KHADRAOUI

Présenté et soutenu par:

Mme. Meriem AISSA MEBREK

Membres du jury:

Président:	Pr. Abed Elouaheb DAKHIA	Pr. Université de Beskara
Rapporteur:	Pr. Said KHADRAOUI	Pr. Université de Batna
Examinateur:	Dr. Rachid RAISSI	Dr. Université de Ouargla

Année Universitaire
2011/2012

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance et ma gratitude à Monsieur S. KHADRAOUI, Professeur à l'Université de Batna, pour avoir accepté d'encadrer ce mémoire

Un grand remerciement, aussi, je l'adresse au Responsable de l'Ecole Doctorale, Monsieur S. ABEDELHAMID, Professeur à l'Université de Batna, et à lui témoigner toute ma reconnaissance et ma gratitude pour tous les efforts consentis pour le bon fonctionnement de cette école, sa disponibilité et l'aide qu'il nous a toujours apportée.

Mes remerciements vont également à tous ceux qui ont contribué de prés ou de loin à l'accomplissement de ce travail en particulier le personnel de la bibliothèque centrale et celui des Langues Etrangères de l'Université de Batna, aussi que celui du Centre Culturel Français de Constantine.

Dédicaces

Je tiens à dédier ce humble mémoire à:

- Ma mère et mon père.

- Mon mari et ma fillette «Maram».

- Mes sœurs et mes frères: Rim, Nacira, Souad, Leila, Zahra, Fouaz et Mohamed.

- La mémoire de ma grand-mère Mellouka.

- Ma tante Aicha et ma belle-mère.

- Ma meilleure amie Mebarki Fairouz.

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIETIFIQUE

UNIVERSITE EL-HADJ LAKHDER – BATNA

Faculté des Lettres et des Langues Etrangères
Département de Français
Ecole Doctorale de Français
Réseau Est
Antenne de Batna



LA POETIQUE DE L'ESPACE DANS « *AURELIEN* » DE LOUIS ARAGON

Mémoire élaboré en vue de l'obtention du diplôme de Magistère

Option: Sciences des textes littéraires

Sous la direction du:

Pr. Said KHADRAOUI

Présenté et soutenu par:

Mme. Meriem AISSA MEBREK

Membres du jury:

Président: Pr. Abed Elouaheb DAKHIA — Pr. Université de Beskara
Rapporteur: Pr. Said KHADRAOUI — Pr. Université de Batna
Examinateur: Dr. Rachid RAISSI — Dr. Université de Ouargla

Année Universitaire
2011/2012

Introduction

Parce que sa poétique est étroitement liée, comme le fut sa vie, à la politique, l'on a souvent considéré la poétique d'Aragon à la lumière de ses choix idéologiques. Le regard qu'il a porté sur l'art fut longtemps politique. Mais de quel Aragon s'agit-il ? Du jeune Dandy ; immortalisé par Man-Ray, auteur virtuose de *paysan de Paris* ? Du poète des *Yeux d'Elsa* ? Du vieil homme provocateur, habité, derrière son masque par l'angoisse du temps ? Le poète des *Chambres donc* ? Ou l'auteur d'*Aurélien* ? «Inscrite dans l'histoire d'un siècle, l'œuvre d'Aragon pose avec insistance la question de son unité ; par delà les périodisations, les participations à telle ou telle catégorie ou mouvement littéraires, une poétique d'Aragon peut-elle être dégagée ? Faut-il interpréter le passage du surréalisme au réalisme inauguré par Les *Cloches de Bâle* ? Après l'autodafé de la *Défense de l'infini*, comme une rupture essentielle ?» [1]

Mais que dire alors des textes qui suivent 1956, dans lesquels Aragon revient si souvent sur le surréalisme ? Textes inassignables à une esthétique donnée que la critique nomme par défaut « *derniers romans* » : insuffisance si propice pourtant à caractériser ces mots de la fin hantés par la mort et l'oubli, [2] alors que la crise de l'histoire et de l'engagement politique rime douloureusement avec celle du temps et de la mémoire.

A cette question de l'unité de son œuvre, Aragon n'a cessé de répondre, mais cette réponse, comme toutes celles qu'il a fournies sur son écriture tend au lecteur le piège de l'autorité d'un auteur qui mystifie plus qu'il n'explique, qu'il complique autant qu'il dénonce, Aragon affirme l'unité de son œuvre, prise dans le mouvement dialectique qui le fit logiquement passer du surréalisme au réalisme qui le contenait déjà.

[1] Piegay-Gros Nathalie, *L'Esthétique d'Aragon*, Editions SEDES 1997, P. 1.
[2] Ibid., p. 6.

Analyser Aurélien d'Aragon ou n'importe quelles autres œuvres de son invention littéraire implique de faire des choix esthétiques et poétiques, non pour simplifier la géographie, mais pour en rendre plus lisible le terrain souvent accidenté, parfois traversé de failles.

Aucune mesure n'est applicable à Aragon que celle de la démesure, pour le meilleur et parfois pour le pire, pour le raffinement dans la perfection, comme pour la trivialité dans l'outrance, « *C'est qu'Aragon ne tient pas en place, ni dans sa vie, ni dans son œuvre, l'homme ne cessait de marcher, d'aller et de venir lorsqu'il nous parlait comme pris d'une irrésistible impatience, ce qui avait souvent pour effet d'étonner puis d'exaspérer ses interlocuteurs les mieux disposés !* » [1].

Aragon : de quel poète ou romancier, qu'on ne peut à aucun titre compter parmi les « maudits » aura-t-on autant-médit ? « *Quel [romancier] comme lui, aura été constamment discuté, disputé, insulté, embrassé, pour mieux l'étouffer, débiné pour mieux déminer ce qu'il y avait en lui d'explosif donc de dangereux et dérangeant ?*» [2].

On dira qu'il n'est pas si paradoxal que cela qu'un poète qui a fait du changement sa ligne de conduite et dont parfois certaines contradictions, qu'il attise la raillerie, de bonne ou de mauvaise foi.

Sa position partisane, à savoir son militantisme bien connu dans un parti, le parti Communiste Français auquel il adhéra en 1927 et que pour critique qu'il fût souvent, il n'a jamais quitté, de même que sa responsabilité de directeur de journal à *Le Soir* d'abord, puis aux *Lettres Françaises* et dans nombres de publications (Commune, Europe…) ont évidemment contribué pour beaucoup à l'admiration, d'une part mais d'autre part à l'animosité ou à la vindicte que certains lui vouèrent. D'autant plus il faut le reconnaître que le talent du journaliste, de l'homme d'action, si étincelantes fussent-ils dans la passion de la controverse ou de la découverte, s'accompagne à certains moments-contrepartie d'une

[1] Ibid., p. 4.
[2] Ibid., p. 4.

ouverture d'esprit sans pareille, de sectarisme, d'une propension, à l'intolérance »[1]. Ainsi, quelques uns ne lui ont jamais pardonné ses écarts prétendant y voir comme l'incarnation d'un stalinisme qui en fait, fût plutôt la déplorable réfraction délibérée à laquelle, d'ailleurs on trouverait davantage d'antinomies que de preuves.

Son écriture poétique intervient comme un prolongement de la réflexion sur l'actualité vécue mais aussi comme une distance prise, à la fois, reflet et métamorphose par le roman.

« *Tout m'est également parole* », écrivait-il à Jacques Doucet en 1922. Son écriture est en quelque sorte le journal de sa vie mentale. La parole surgit à l'état brut de son moi profond. D'où la nécessité de le lire dans l'ordre chronologique de la rédaction (et non de la publication) si l'on veut saisir le flot continu de sa pensée, dans son infinie variation, puisqu'il évolue en écrivant, en intégrant tout ce qu'il rencontre sur son chemin comme un fleuve en cure intarissable[2].

Cependant, ce sont les liens de l'écriture aragonienne et de l'espace qui me préoccupe, ce qui correspond au titre de ce mémoire et qui constitue le principal objet d'étude du roman en question : *Aurélien*, qui est censé d'être un roman parisien. « *La capitale y joue un rôle essentiel, l'action se déroule surtout à Paris. L'escapade de Bérénice à Giverny et celle d'Aurélien au Tyrol n'ont lieu que lorsque leur histoire d'amour est presque terminée* »[3].

Parler de poétique de l'espace dans *Aurélien* revient donc à m'interroger sur des procédés d'écriture, au service d'une représentation singulière de l'espace, d'ordre littéraire. B. Westphal pose la question fondamentale de cette relation forcément labile au référent que suppose une telle pratique : «*Qu'en est-il exactement du rapport entre telle ville*

[1] Ibid., p. 17.
[2] Ibid., p. 17.
[3] Aragon Louis, *Aurélien*, Editions Gallimard, Collection Folio plus, France, 1996, p.789.

géographiquement répertoriée, connue et visitée par les voyageurs et sa transposition dans le texte ? Tout trans-port ou trans-fert suppose à quelque degré un déplacement ou une métamorphose dont il convient de mesurer les infinis dosages »[1].

Plusieurs théoriciens de la littérature ont concentré leurs efforts sur la relation ambigüe entre l'espace référentiel et l'espace transposé en littérature. Bertrand Russel dans son « *Introduction to Mathematical Philosophy* » note qu'il n'existe qu'un seul monde, le monde réel et que Shakespeare comme Hamlet en font partie : tous les niveaux de réalité et de fiction se réfèrent donc à un même point nodal.

Qu'est-ce qu'un lieu poétique ? Un lieu perçu comme un poème ou comme une œuvre d'art ? Un lieu entraînant à la rêverie, comme le lieu pittoresque invite à la peinture ? Un lieu propice à l'inspiration, le lieu d'une expérience poétique ?

Les questions liées aux traits spécifiques du lieu poétique font partie du problème général de la poétique du lieu telle que l'a développé, Gaston Bachelard dans le cadre de son étude phénoménologique des images et de l'imagination des espaces de séjour.

« *Ce n'est pas nous, ce ne sont pas les corps qui sont dans l'espace, c'est au contraire l'espace qui est en nous, ou plutôt l'espace n'existe pas : c'est une pure conception de notre esprit* » Kant [2], de cette citation je peux élargir le champ d'étude pour me demander est-ce l'espace existe-il en soi ? Mais risque de m'éloigner dans des considérations philosophiques je ne vais pas trop pousser le questionnement.

Le travail se propose moins d'établir une poétique de Paris, espace en occurrence dans *Aurélien*, que de réfléchir à travers le motif de la ville (espace-texte) à ce que peut être une poétique du (ou des) lieu (x). Cette

[1] Jonchière Pascal-Auraix et Montadon Alain, *Poétique des Lieux*, Editions Presses Univercitaires, Blaise Pascal, 2004, p. 6.
[2] Ibid., p. 162. (citation de Kant tirée de l'œuvre préciteé)

approche me conduira à interroger l'élaboration du lieu littéraire dans ces rapports avec la construction de l'espace fictionnel mais aussi avec la stylistique.

Dans Aurélien, le thème qui m'occupe aussi c'est la question : écriture et pérégrination pour voir comment au biais de l'espace le langage est à la fois découverte et mouvement vers l'autre.

Comme étant hypothèses à émettre en faveur de cette modeste lecture, je suppose que la représentation de l'espace ne semble pas avoir l'intérêt en soi pour Aragon puisque je ne perçois pas la volonté d'identifier exactement l'espace de référence, tout l'enjeu de cette étude est de m'interroger sur ce qui signifient ces choix d'écriture de l'espace et de me demander quel rapport à soi, au monde, à l'autre, ou tout autre en émerge.

L'écriture de l'expérience de l'espace a plutôt pour fondement le vécu du sujet et non la restitution minutieuse de son cadre de vie, étant donné que le lecteur ne dispose pas d'expansions informatives détaillées à ce sujet.

Dégager la poétique du lieu du roman aragonien m'est apparue comme une tâche qui n'est pas facile. Comment définir le rapport de l'auteur à l'espace, ce qu'on nomme, aujourd'hui, spatialité, étant donné le caractère hétérogène et discontinu de l'écriture d'Aurélien, d'où la spécificité de sa poétique.

La description mimétique de la réalité spatiale n'est pas l'objectif du scripteur. Bien que l'espace soit posé comme immédiat, il est en réalité mal défini. Aucune configuration minutieuse des lieux ne fait l'objet du roman, le roman procède plutôt par flashes de sensations de la ville de Paris. L'évocation de certaines rues comme le quartier latin et Victor Hugo ce sont les exemples représentatifs de cette démarche.

Le déplacement, auquel on assiste dans le roman, perte et récupération, *Aurélien* perdu dans la ville, essaie d'amadouer l'énigme du mystère du monde en le convertissant en enchantement.

Donc, je peux avancer que l'intérêt de ce mémoire est de montrer qu'au lieu de chercher vraiment à localiser Paris (espace du roman), m'est-il semblé plus intéressant de voir comment une rue acquiert une dimension poétique, en se transformant en un mythe. C'est l'analyse du processus poétique qui engendre cette richesse de lecture. Et c'est l'espace poétisé et non celui de la réalité, pour insister encore, qui est l'objet de mon étude à travers l'évocation de quelques sites hautement aragoniens (la capitale, la rue, et la seine).

Mon approche s'inscrit dans une perspective explicative, voire descriptive de l'écriture poétique de l'espace qui supporte *Aurélien* de Louis Aragon, mon objectif est de cerner les données perceptibles de cette poétique, considérer ses significations, ainsi que sa mise en œuvre.

Pour ce faire, j'ai conçu un plan dont le premier chapitre est consacré au théorique, à savoir l'importance de l'historique de la poétique, puis la poétique historique (description du paysage) et quelles relations ont-ils avec la poétique de l'espace comme étant un champ de réflexions.

Le deuxième chapitre sera réservé à une lecture analytique des thématiques contenues dans le roman, sur un plan sémiotique ; tout cela en rapport avec l'espace à savoir: Espace-Amour / Espace-Histoire / Espace-Genèse (dont je vise la relation de l'espace avec la création du roman).

Enfin, le troisième chapitre sera une lecture descriptive voire poétique des trois motifs récurrents : La ville - La rue - La nature, pour une poétique de l'espace.

De toute manière, je ne prétends pas l'exhaustivité dans cette humble lecture du roman intitulé « *Aurélien* » du démon de l'écriture : Louis Aragon.

CHAPITRE 1

Lecture historique de la poétique

1.1. Historique de la Poétique

En ouvrant un livre prenant la poétique comme un objet, le lecteur n'est pas toujours sûr, à priori, de savoir, de quoi on va lui parler. Il n'est pas assuré notamment, qu'on va bien lui parler de poétique et non de poésie, cette configuration qui se base essentiellement sur la parenté lexicale des deux termes, étant assez fréquente. Ainsi pour Jean Cohen la poétique est une science dont la poésie est l'objet.

La notion de poésie étant elle-même assimilée à l'impression esthétique particulière produite normalement par le poème, mais susceptible d'être provoquée par tout objet extra littéraire. On pense donc « *possible de tenter une poétique générale que de chercher les traits communs à tous les objets artistiques ou naturels, susceptibles de provoquer l'émotion poétique* »[1] tout en proposant de chercher la poésie là où elle se trouve, sinon uniquement, du moins éminemment dans l'art où elle est née et qui lui a donné son nom, c'est-à-dire dans ce type de littérature appelé poème.

En réalité, la confusion s'explique autant par cette parenté lexicale, le terme poétique étant à la fois le substantif qui m'intéresse et l'adjectif renvoyant à poésie, que par l'influence d'une traduction historique qui depuis Horace, désigne également par le substantif poétique un art poétique.

Cette double orientation se trouve chez Henri Suhamy, dont le point de départ réside précisément dans l'assimilation de la poétique à l'étude de la

[1] Sessons Gérard, *Introduction à la poétique*, Editions Nathan, Paris, 2001. P. 8.

poésie : « *on peut définir, provisoirement la poétique comme désignant à la fois l'art et la science de la poésie* »[1].

D'une part, le dictionnaire rappelle « *qu'étymologiquement poète, signifie création* »[2], et se situe donc au plan général de la poétique, et d'autre part rapportant la notion de poétique aux arts poétiques et aux « *manifestes littéraires* », il se place au niveau de poétiques particulières. Par contraste Valéry, dans son enseignement de poétique au collège de France (à partir de 1937) travaillait à une « *théorie de littérature*» fondée sur l'idée de création, mais qui comme telle, s'opposerait radicalement à la tradition des arts poétiques ou recueil de règles, de conventions ou un ensemble de préceptes concernant la composition des poèmes lyriques et dramatiques, ou la construction des vers.

Selon une démarche, qui influencera ensuite nombre de discours sur la poésie, il (P. Valéry) prenait le mot poétique « *dans un sens qui regarde à l'étymologie* », et qui, donc, réactualise « *la notion toute simple de faire* », du grec *poïein*, le terme poétique devenant alors nom de tout ce qui a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen.

Dans la réflexion sur la poétique, la référence étymologique à la création atténue, en fait, ce que pouvait comporter de novateur chez Valéry l'idée d'une théorie de littérature.

En effet, l'introduction d'une notion aussi large que la créativité dans le champ littéraire comporte le risque d'un déplacement du problème vers le domaine de la psychologie, de ce que H. Suhamy appelle « *la poétique en soi* » et qu'il désigne, à partir des travaux de Gaston Bachelard (*La Poétique de l'Espace*) et de Gilbert Durant (*Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*) comme l'étude de l'imaginaire.

---

1 Suhamy Henri, *La Poétique*, PUF, 1986, Coll « Que Sais-je ? », p. 3.
2 Sessons Gérard, *Introduction à la poétique*, P. 4.

La référence à Bachelard montre bien qu'on sort du cadre, proposé par Valéry, d'une poétique qui rendait compte des relations d'un faire, c'est-à-dire d'une pratique et du langage. Même s'il utilise le terme de « *poétique* », Bachelard n'a pas le projet de faire une poétique au sens aristotélicien du terme, mais une phénoménologie de l'image poétique quand l'image émerge dans la conscience, comme un produit direct du cœur, de l'âme, de l'être et de l'homme saisi dans son actualité.

Spécificité de littérature ou littérarité : concept forgé par le linguiste Jakobson (1921), pour lequel l'objet de la poétique, c'est avant tout de répondre à la question: Qu'est ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ? c'est-à-dire qu'est ce que confère à un discours la valeur, qui aux yeux d'une collectivité, le distingue de la masse des textes produits. Et cela, indépendamment du fait que cette distinction, appelée traditionnellement « *littérature* », ait pu être conçue comme une essence ou comme un effet purement historique.

La poétique, n'est donc davantage qu'une simple « *pensée sur la littérature* », selon l'expression de J. Kristiva ou un « *discours sur la littérature* » (selon T. Todorov). Son optique théorique soulignée par Valéry, fait qu'elle déborde l'idée même de « *littérature* », notion que ses implications idéologiques et sociologiques ont rendu suspects à la réflexion critique, pour atteindre chez Henri Meschonnic la dimension d'une véritable épistémologie de l'écriture[1]

En avançant dans ces questions de définitions, il faut rendre compte d'un autre sens du substantif poétique, quand on quitte le plan général d'une réflexion sur la littérature, pour s'appliquer aux œuvres particulières. Le substantif est alors, précédé d'un article indéfini : une poétique. Dans cet emploi, la notion de poétique, ne désigne plus l'activité théorique, métadiscursive que constitue la poétique, mais renvoie à ce qu'on peut nommer, pour faire bref, le système interne d'une œuvre, ce qui fait sa cohérence et sa différence.

[1] Meschonnic. Henri, *Pour la Poétique 2*, Editions Gallimard, p.19.

H. Suhamy, par exemple conçoit cette poétique selon le point de vue psychologique de l'imaginaire : «*quand on parle de la poétique d'un auteur, on désigne ce qui concourt à la cohérence et au symbolisme de sa vie, ses images récurrentes ou foisonnantes, ses obsessions élémentales ou plusionnelles, sa vigueur sensorielle, plutôt que sa métrique, ses choix formels ou sa thématique apparente* »[1].

Par contraste, l'approche d'Umberto Eco est plus objective puisque, il entend par poétique « *le projet de formation et de structuration de l'œuvre* » c'est-à-dire, le programme opératoire que l'artiste, chaque fois se propose, et dont l'étude est menée à travers l'analyse des structures définitives de l'objet artistique considéré comme significatives d'une intention de communication.

L'étude des poétiques particulières est l'activité par excellence du spécialiste que Roland Barthes nommait « *Poéticien* » et dont l'activité se souvient du programme de Valéry : « *lorsqu'il place devant l'œuvre littéraire, le poéticien ne se demande pas : qu'est-ce que ça se rattache ? Mais, plus simplement et plus difficilement : comment est-ce que c'est fait ?* »[2].

Il n'y a pas véritablement d'opposition théorique entre un point de vue général et un point de vue particulier de la poétique. Ou plutôt ces deux perspectives ne devraient pas s'opposer, l'étude de la poétique étant inséparable de l'étude des poétiques particulières dans un mouvement dialectique. En tout cas, le problème, si problème il y a est interne à l'idée d'une poétique comme recherche de la spécificité littéraire, qu'il s'agisse d'élaborer une théorie générale de la littérarité ou de mettre au jour la singularité d'une œuvre.

Une telle optique conduit la poétique à rencontrer d'autres disciplines qui s'occupent du langage et des œuvres littéraires comme la stylistique. En

[1] Sessons Gérard, *Introduction à la poétique*, P. 8.
[2] Barthes Roland, *Le Bruissement de la langue «Le retour du poéticien»*, Editions du Seuil, 1984, p. 215.

l'état actuel des choses, la stylistique ne se donne pas pour fin la recherche de la spécificité littéraire, dans la mesure où elle ne s'occupe des questions touchant la valeur des œuvres. Liée historiquement à une conception expressive du langage, elle rapporte le style à un choix individuel, parmi un stock de formes linguistiques préalables, elle travaille, parfois théoriquement, elle a le projet d'être « *une science du style parfois, empiriquement quand elle se considère comme une discipline à l'intérieur de la linguistique, au même titre que la phonétique, ou la lexicologie, auquel cas elle n'a besoin que d'une méthode*» [1].

« *Une esthétique entendue comme sensibilité particulière au réel, et une poétique comprise comme l'ensemble des moyens, mis en œuvre pour forger une vision qui soit en même temps une formulation inédite du réel*»[2] là c'est une des comparaisons établie entre deux domaines.

Dans la mesure, où elle considère le texte sur lequel elle opère comme un objet de langage, dont l'évidence va de soit, la stylistique ne peut pas avoir la visée d'une poétique, même si sa fréquentation « *technique* » des œuvres, en fait un partenaire de choix, dans la recherche des poétiques particulières. Une théorie du style qui rencontrerait les préoccupations de la poétique, se trouverait confrontée aux problèmes épistémologiques qui impliquent les relations interdisciplinaires suscités autour de et par la notion de style (relation avec la rhétorique, la linguistique, la sémiotique) et qui manifestent les questions terminologiques mettant en concurrence, les notions (sœurs) de style, d'écriture ou de manière.

Alors la notion de style peut se définir comme la composante linguistique de la poétique des œuvres, ce qui aurait pour conséquence d'ouvrir la notion de style à la question de la spécificité littéraire « *où le propre des œuvres est la transfiguration des figures. Elles doivent être transformées en vision (…) montrer comment l'anonyme prend un nom.une étude du style doit englober l'acte poétique* »[3].

---

[1] Sessons Gérard, *Introduction à la poétique*, P. 9.
[2] Larroux Guy, *Le réalisme*, Editions Nathan, p. 9.
[3] Meschonnic Henri, *Pour la Poétique 1*, Editions Gallimard, France, 1970, p. 21.

Il faut préciser, que la notion de littérature sera employée, ici avec toute l'ambiguïté signalée, pour réfléchir sur l'objet de la poétique. Sans méconnaître les critiques que ce terme a pu susciter et suscite encore, on pense que le terme est devenu assez lâche pour désigner chaque fois les types de discours que telle ou telle théorie de la poétique reconnaît comme objet de sa réflexion. La notion de littérature n'est pas l'enjeu majeur d'une théorie de la poétique, ou plutôt, elle apparaît comme un champ légitime de recherche, dans la mesure où elle offre davantage de questions que de réponses.

Enfin, on peut dire que la Poétique d'Aristote reste en tant que premier lieu où la poétique tente de se constituer en démarche autonome. Ensuite, l'étude de la rhétorique jette un pont entre la réflexion d'Aristote et une période qui va du Moyen âge à la fin du XIX siècle, pendant laquelle, la rhétorique est la forme traditionnelle de la poétique. Pour ce qui concerne les disciplines nées aux XX siècle, nouvelle rhétorique, sémiotique, linguistique, la première est traitée comme un avatar contemporain de la rhétorique ancienne et classique, la sémiotique comme le point de vue dominant actuellement sur la poétique, et la linguistique comme le fondement du renouvellement des études de poétique au XX siècle, puisque aussi bien la nouvelle rhétorique que la sémiotique s'en réclament [1].

On remarque que dans le champ littéraire contemporain, les notions de poétique, rhétorique, sémiotique, linguistique, non seulement se croisent mais parfois, se recouvrent, un théoricien substitue, par exemple à *« la fonction poétique »* de R. Jakobson sa propre « *fonction* » rhétorique, mais se définissent souvent en référence, sinon à un structuralisme déclaré, du moins à la notion, à peine marquée de structure, tel théoricien définissant de structuralisme comme « *méthode linguistique* », selon l'expression de G. Genette, tel autre affirm, à la fois que toute poétique est structurale d'après T. Todorov, Mais que celle qu'il développe n'a rien de particulièrement structuraliste.

[1] Sessons Gérard, *Introduction à la poétique*, P. 11.

La poétique actuelle est à la fois plus modeste dans sa démarche (qui est descriptive) et plus ambitieuse dans sa visée : « *élaborer une théorie de littérature qui permet de poser les bases objectives de sa définition* »[1].

[1] Bergez Daniel, *L'Explication de Texte Littéraire*, Editions Armand Colin, 2005, p. 70-71.

1.2. La Poétique Historique (description du paysage)

La poétique historique ou description du paysage a connu plusieurs étapes et elle est très liée à la poétique de l'espace, on va voir les étapes par lesquelles elle a passé :

1.2.1. La description ornementale

C'est dans la littérature romanesque gréco-latine et partiellement dans l'épopée qu'il faut chercher l'origine des descriptions que l'on qualifie d'ornementales.

Selon Genette, en étudiant la description des épopées grecques, on constate, qu'elles portent, pour leur quasi-totalité sur des objets dont on affirme et souligne le caractère ornemental et l'esthétique extraordinaire. Du point de vue de l'invention, ces descriptions se caractérisent par la présence d'une isotopie constante (le souci d'idéalisation esthétique) et d'une isotopie variable (le recours à une mimésis picturale) comme en témoigne la célèbre description du bouclier d'Achille (l'Iliade, chant XVIII) dont voici un extrait significatif : « *(...) Il jette dans le feu, le bronze dia, l'étain, l'or précieux, l'argent. Sur un support, ensuite, il met sa grande enclume et saisit d'une main son robuste marteau, de l'autre ses tenailles*»[1].

Dans cette description, qui servira de modèle historique,je peux observer une mimésis picturale. Il y a un recours constant à la rhétorique de l'esthétique et du superlatif, on le trouve dans l'allusion à la qualité des

---

[1] Adam Jean-Michel et Petit jean André, *Le Texte Descriptif*, Edition Nathan, France, 1995, p.11.

matériaux utilisés (l'or précieux, l'argent) et dans les évaluations systématiques des travaux effectués.

La tradition de la description épique poursuit dans le roman (Les Ethiopiques d'Héliodore, Les Aventures de Leucipé …) qui, sans méconnaître les descriptions documentaires, en particulier, en ce qui concerne le paysage, continue d'accorder une place importante aux descriptions ornementales.

Elles présentent le paysage comme un lieu idéalisé, en référence à un « *locus pictural* ». En voici, un exemple extrait des « *Aventures de Leucipé* »: « *J'étais donc en train de faire le tour de la ville (…) sur lequel était représenté un paysage ainsi qu'une vue de mer. (…)[suit alors la description proprement dite] : sur le visage une suite, une prairie avec un chœur de jeunes filles…* » [1].

Pour comprendre, la récurrence de ces expressions, il faut connaitre la prégnance des modèles rhétoriques sur l'écriture. La tradition rhétorique de l'Antiquité s'est constituée une réserve de « *lieux communs* » (*locis communis*) utiles aux orateurs, aux juristes ainsi «*la description de la nature dérive des topoques du discours judiciaire et du discours épidictique et envahit la littérature par le biais de Locus amoenus, ceci depuis Virgil et sur un modèle déjà présent chez Homère*»[2].

«*Par la suite, la réification du topos explique que son contenu puisse ne pas varier en dépit des changements de contexte, comme le souligne Roland Barthes en montrant que le paysage est détaché du lieu, car sa fonction est de constituer un signe universel, celui de la Nature : le paysage est le signe culturel de la Nature*»[3].

La prégnance du topos ne se limite pas au Moyen âge européen. *L'Histoire de Sindbad*, conte très ancien intégré par la suite dans *Les Mille et Une Nuits*, comporte quelques descriptions de ce type. Dès le début du

[1] Ibid., p.11.
[2] Ibid., p.11.
[3] Les avatars rhéthoriques d'une forme textuelle: Le cas de la description , In : Langue Française , N 79, 1988, pp, 5-23, M. Jean-Michel Adam Sylvie Durrer.

récit, la propriété que découvre *Sindbad de la terre* et qui lancera tout le récit, est décrite comme un jardin paradisiaque (brise fort agréable. Concert d'instruments et de voix. etc)[1].

1.2.2. La Description Expressive

J. J. Rousseau dans ces *Confessions*, montre qu'on sait déjà ce qu'il entend par un beau pays, jamais pays de pleine, quelque beau qu'il fût, ne parut tel à ses yeux. Il lui faut des torrents, des rochiers, des sapins , des bois, des chemins raboteux à monter et à descendre des précipices à ses cotés… «*Pour comprendre la nouveauté de cette description dite expressive, il faut donc aller au-delà du niveau thématique et prendre garde du fait qu'au XVIII siècle, apparaissent les formes de plus manifestes, d'un nouveau dispositif culturel (la littérature) dont les caractéristiques économiques, juridiques et idéologiques ont été mises en évidence par des travaux divers*» [2] et on trouve dans ce type de description :

1.2.2.1. Une Conception Individualiste

On l'appelle aussi « *bourgeoise* » du sujet, représentée par la notion de « *génie* » (voir les Encyclopédistes et en particulier Diderot) ainsi que ses différents attributs figuratifs (tempérament, caractère, esprit particulier).

1.2.2.2. La Consécration de l'Imagination

(Sous-catégorisée sous la forme du rêve ou de la rêverie ; contre l'imitation) : Ces idées littéraires ont profondément modifié la fonction des descriptions de paysage et se sont développées dans les écrits qu'il convenu d'appeler préromantiques et romantiques.

---

[1] Ibid., p.12.
[2] Ibid., p.16.

Expressive, la rhétorique l'est d'abord parce qu'elle se présente comme le dépositaire d'un point de vue, qu'il soit celui de l'auteur ou celui d'un personnage qui surdétermine la description, ce qui se manifeste textuellement par la présence d'isotopies euphoriques ou dysphoriques, selon «*l'état d'âme* » du descripteur et par une condensation de marqueurs de subjectivité (modalisateurs).

« *M'envoyer à Turin, c'était selon moi, s'engager à m'y faire vivre, a m'y placer convenablement (…) ainsi je marchais légèrement, allégé de ce poids, les jeunes désirs, l'espoir enchanteur, les brillants objets remplissent mon âme…* ». D'après J. J. Rousseau[1]. On peut comprendre alors que les descriptions expressives appartiennent, surtout, à des structures narratives ayant certaines propriétés organisatrices :

- Ce sont des romans à la première personne (autobiographies comme Confessions de Rousseau ou romans par lettres comme *Le Lys dans La Vallée* de Balzac) dans lesquels les descriptions sont prises en charge par un « je », omniprésent [2].

- Ce sont des romans qui jouent sur une structuration spatiale de la fiction. Ainsi dans *Le Lys dans La Vallée*, on voit le même paysage, présenté une première fois, sous un jour printanier, quand il irradie l'amour, naissant de *Plix* et quand il est «*revisité* » par le personnage obligé de se séparer de la femme aimée.

1.2.3. <u>La Description Représentative</u>

Selon E. Zola, le but à atteindre n'est plus de conter, de mettre des idées ou des faits, au bout les uns des autres, mais de rendre chaque objet qu'on présente au lecteur, dans son dessin, sa couleur et l'ensemble complet de son existence. Ainsi Ph. Hamon énumère quelques uns des présupposés majeurs de cette logique descriptive :

---

[1] Ibid., p. 16.
[2] Ibid., p.16.

- Le monde est riche, divers, discontinu.

- On peut transmettre une information au sujet de ce monde.

- La langue peut copier le réel.

- La langue est seconde par rapport au réel (elle l'exprime, elle ne le crée pas, elle lui est extérieure).

- Le lecteur doit être à la vérité de l'information, qui est le monde.

C'est pourquoi les théoriciens réalistes assignent à la description trois fonctions majeures [1] :

1.2.3.1. Une fonction mathésique (diffusion du savoir)

Il s'agit de disposer à l'intérieur du récit, les savoirs de l'auteur, qu'ils proviennent de ses enquêtes ou de ses lecteurs, carnets, fichiers, dictionnaires encyclopédiques…

Dans ce sens, E. Zola avance que si un des romanciers naturalistes veut écrire un roman sur le monde du théâtre, il partira de cette idée générale, sans savoir encore un fait ou un personnage. Son premier soin sera de rassembler dans ces mots, tout ce qu'il peut savoir sur ce monde qu'il veut peindre, donc « *La compétence culturelle du lecteur est sollicitée, lorsqu'il s'agit d'explorer toute forme de topos, cette approche du texte met en jeu toute la stylistique historique, l'énoncé doit être replacé dans son contexte littéraire, social* »[2].

[1] Ibid., p.26.
[2] Fromihagne Catherine, Sancier-château Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Edition Dunod, Paris,1996, p.77.

1.2.3.2. La Fonction Mimésique

On appelle « *mimétique* », les descriptions dont la fonction unique ou principale, est de mettre en place le cadre de l'histoire, l'espace-temps dans lequel les acteurs interagissent, toutefois « *Localisation-situation témoigne d'un découpage objectif du monde, mais on n'oubliera pas que ce découpage dépend de la vision qu'un groupe culturel projette sur ce monde* »[1].

1.2.3.3. La Fonction Sémiosique

Dans ce cadre, il ne s'agit pas pour un roman réaliste d'être vrai, mais de donner l'illusion du vrai car, selon G. de Maupassant le vrai peut quelques fois n'être pas vraisemblable. Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession.

De ce fait, la description se fait selon trois modes différents : le voir, le dire, l'agir.

1.2.4. La Description Productive

C'est ainsi que Proust qualifie la description réaliste de « *misérable relevé de lignes et de surface* »[2] et il écrit que c'est une perception grossière et fausse qui place tout dans l'objet, alors que tout est dans l'esprit.

Et c'est ainsi que A. Breton vitupère contre les descriptions réalistes, car selon lui les descriptions ce ne sont que superposition d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de lui glisser des cartes postales, il cherche à lui faire tomber d'accord avec

[1] Adam Jean- Michel, Petitjean André, Le *Texte Descriptif*, p.33.
[2] Ibid., p.34.

lui sur des lieux communs, Breton ajoute qu'il veut qu'on se taise, quand on s'arrête de ressentir.

A. Robbe-Grillet réactive la fonction sémiotique des descriptions, en assumant la subjectivité de l'acte descripteur et en soulignant l'importance de textualité des descriptions : selon Robbe-Grillet même si l'on trouve beaucoup d'objet (dans nos livres) décrits avec munitie, «*il y'a toujours le regard qui les voit, la pensée qui les renvoie, la passion qui les déforme, parce que tout l'intérêt des pages descriptives c'est de montrer la place de l'homme dans ces pages et n'est plus dans la chose décrite, mais dans le mouvement même de description*»[1].

Enfin, il ne faudrait pas que cette approche historique d'une forme textuelle (la description) donne l'impression qu'en matière d'écriture, il existe une irréversibilité chronologique. Il faut connaître que des formes descriptives antagonistes peuvent coexister, dans une même œuvre, avec plus ou moins de conscience de la part de l'écrivain et de systématisation dans l'emploi des procédés.

[1] Ibid.

1.3. La Poétique de l'Espace: Définitions et Problématiques

Pour aborder la question de la poétique de l'espace, un ensemble de concepts m'est apparu important de le traiter pour assimiler l'enjeu de ce type de poétique.

1.3.1. La Notion de l'Espace

La notion de l'espace ne va pas de soi : Comment distinguer les concepts aussi proches que espace, lieu, voire géographie ? Un bref relevé lexicographique montrerait la coprésence inévitable de ces trois termes pourtant distincts, mais parfois superposables dans la communication.

Au vrai, entre lieu et espace s'élabore une dialectique complexe confrontant abstraction et représentation, contenant et contenu. L'espace étant traditionnellement conçu comme milieu à trois dimensions où l'homme vit et se déplace. En ce sens comme le note Marie-Claire Ropars-Wuilleumier dans son ouvrage «*Ecrire l'Espace*»: « *Combinant dimensionabilité et infigurabilité, l'espace n'est pas le lieu, on dira plutôt un rapport au lieu et à ses lois d'orientation* »[1]. Par conséquence, les espaces sont des lieux, mais l'espace est hors lieu. Donc, c'est-à-dire l'espace, autrement inconsistant, est porté « *par un lieu* », qui lui-même, en retour se déploie en espace, déploiement subordonné au regard ou au mouvement du sujet, qui l'explore. Le lieu donne donc corps à l'espace, en est la manifestation tangible, tandis que l'espace fait vivre le lieu, en actualise « *les virtualités dimensionnelles* »[2].

---

[1] Citation de Ropars-Wuilleumier Marie-Claire citée chez: Jonchière-Pascal Auraix et Montandom Alain, *Poétique des lieux*, p.5.

[2] Ibid. p.5.

C'est à l'intérieur de cette dialectique que le concept de « *géographie* » trouve sa place, car la géographie procède elle aussi à un découpage de l'espace à un examen de phénomènes physiques, qui en dictant la configuration et en commandent la visualisation en englobant à son tour une multiplicité de lieux culturels, sociaux ou plus intimes.

1.3.2. La Question du Référent

Il sera arrivé à plus d'un lecteur de se promener à Paris ou à Berlin, mais il n'aura jamais été seul à le faire. Enfin, il n'y a du reste pas que des êtres de chair et de sang qui effectuent ce genre de promenade. Les textes littéraires et le roman, en particulier, regorgent de personnages qui déambulent dans les rues de Paris, de Milan ou d'ailleurs, se pose dès lors une question : quelle est la différence entre Paris que le lecteur potentiel décrit avec plus ou moins d'enthousiasme à ses interlocuteurs habituels et le Paris dont il prend connaissance dans *Aurélien*, ou bien dans le *Paysan de Paris* de Louis Aragon. « *Dans le réel (...), on peut distinguer deux ensembles distincts ; celui objectif et historique, dans le texte prend place au moment de sa gestation, on l'appellera le réel historique, et celui fantasmatique, suggéré par la signification des mots, on le nommera réel de référent* »[1].

1.3.3. Topographie et Topo-poésie

Il faut bien en convenir, l'écriture des lieux est invention de nouveaux lieux, à l'issue d'un triple processus d'esthétisation, d'intériorisation et de poétisation. Dans l'univers aragonien, qui est le cas de mon étude, «*la fréquente surdétermination de Paris par des référents, est révélatrice d'une constante «picturalisation » du monde extérieur, ainsi métamorphosé, car il s'agit de transformer une expérience visuelle en création artistique*»[2].

[1] Bergez Daniel, *L'Explication de Texte Littéraire*, p. 70-71.
[2] Ibid.

C’est que la restitution d’un lieu, par l’écriture ou même sa constitution, lorsque ce dernier est fictif, traduit quelque retentissement spécifique dans la conscience de l’écrivain. Les villes comme Paris se voit ainsi alternativement sur le mode du sujet ou du désir (amour entre Aurélien et Bérénice dans le roman de ce mémoire) de ce fait, Paris échappe à la géographie ordinaire, pour devenir le point nodale d’une cartographie intérieure : « *un site élémentaire et existentiel* »[1].

Le processus d’intériorisation atteint son paroxysme, lorsque les lieux, les plus souvent privés, font corps avec le scripteur : parler du lieu revient alors à parler de soi. «*En s’intéressant au lieu privilégié qui est la chambre dans les romans de Marguerite Duras, Jean Marc Talpin montre ainsi qu’un lieu consubstantiel peut s’instaurer entre l’espace et la psyché, là se déroule inlassablement une scénographie intime qui renvoie à l’inconscient du sujet*»[2] et de façon frappante, l’œuvre durassienne se caractérise par une « *spatialisation des effets* », ce que l’on serait en droit de l’appeler une psychotopologie.

Enfin, les lieux sont l’objet d’une écriture spécifique dont les modalités même visent à leur donner quelque identité. Ainsi le jardin, topos romanesque, particulièrement prégnant dans la littérature du XIX siècle, s’il a pour fonction de recevoir l’action, d’en être le théâtre, au même titre que d’autres lieux, est tributaire d’une poétique originale qui en souligne la spécificité poétique qui repose sur un ensemble de précédés stylistiques.

1.3.4. Décrire/Narrer

La question de décrire et de narrer, est certainement en rapport avec la constitution de tout ouvrage face aux types descriptifs de la narration et de la description, «*et l’on sait la réponse traditionnelle du récit, consiste à privilégier le fondement de la narration, en la rendant plus lourde que la description, tandis que celle-ci est ramenée à une position ancillaire : elle*

[1] Jonchière Pascal-Auraix et Montadon Alain, *Poétique des Lieux*, p. 07.
[2] Ibid., p. 8.

surgit formellement subordonnée à l'autre dépendant d'elle quand au surgissement à la durée et à l'éventuelle répétition» [1].

«*Des différents procédés auxquels le récit peut avoir recours pour équilibrer le poids de la description, face à celui de la narration surgissent, ou bien la réduction du schéma de l'intrigue à une position minimale, ou bien le développement systématique de l'élément descriptif*»[2], soit dans sa composante de description/commentaire des éléments de la nature les deux options considérées reposent, néanmoins sur une semblable constitution de base ou dans le texte, alternent narration et description et pourtant la description de la nature introduit un facteur perturbant, au moins potentiellement : parce que la prolifération de la description de la nature peut rendre inopérants, les procédés de narration, en y introduisant des éléments de bruit qui signalent finalement la menace de ce que peut ne pas avoir une fin : une narration s'achève parce qu'elle a aussi commencer d'une description, on ne peut pas vraiment dire qu'elle a un commencement ni une fin.

Dans le cas du présent ouvrage « *Aurélien* », je vois évidemment m'appliquer l'un des mots, celui de l'alternance entre description et narration tout au long de l'analyse du roman.

1.3.5. Espace et Affects

«*Si les espaces sont le lieu de déploiement des affects, ceux-ci constituent aussi pour Aragon des espaces, en ce sens qu'il y'a dans son œuvre une spatialisation des affects*»[3]. Dans son roman d'*Aurélien*, la formule « Paris » revient souvent sous sa plume, dans une logique de renversement psychique. Ce procédé littéraire qui manifeste remarquablement bien des processus psychiques, participe aussi au remplacement des lieux et des espaces concrets, par des espaces psychiques abstraits. Ainsi Aurélien utilise le paysage de la ville comme lieu de dégagement et de symbolisation des affects.

[1] Ibid, p. 218.
[2] Ibid.
[3] Ibid, p.158.

1.3.6. Apprendre à Voir

«*Apprendre à voir, tel serait le préalable à tout projet descriptif, car c'est la contemplation choisie et concentrée, que nous devons tout art, toute poésie, toute spiritualité désintéressée, voir pénétrer toujours davantage, telles sont les données fondamentales de toute expérience esthétique*» [1] , c'est une manière de rappeler la notion de John Ruskin « *l'éducation du regard* ».

La description est, dans ce sens, l'expression d'une vive émotion de la réaction que chacun entretient à titre personnel avec l'objet ou bien le sujet.

1.3.7. Espace et Réel

Les lieux du roman peuvent ancrer le récit dans le réel, donner l'impression qu'il le « *reflètent* ». Dans ce cas, on s'attachera aux descriptions, à leur précision, aux éléments typiques, aux noms et aux informations, qui renvoient à un savoir culturel repérable en dehors du roman, aux procédés mis en œuvre, pour produire un effet réaliste. «*A l'inverse certains récits utilisent l'espace à d'autres fins : par l'absence de description ou la rédaction à des lieux symboliques, ils construisent une dimension universelle, parabolique (les contes, les fables…)*» [2].

1.3.8. Les Fonctions de l'Espace

«*Les fonctions des lieux sont multiples, on doit d'abord repérer s'ils sont divers et nombreux (romans d'aventures, picaresques, journaux de voyage…) ou réduits (à un lieu comme dans le cas extrême de « Voyage autour de ma chambre » de Xavier Maistre), s'ils sont plus ou moins exotiques, séparés ou en continuité, urbains ou ruraux, passés ou présents*»[3].

[1] Ibid, p.127.
[2] Ibid., p. 56.
[3] Ibid.

Du voyage au voyage intérieur du roman psychologique, on va ainsi dégager des genres, des thématiques (roman de mer, de montagne…) des inverses de référence.

Ces lieux s'organisent, font système et produisent du sens. Ainsi dans les contes, les lieux sécurisants. Ils délimitent souvent les camps des personnages : lieux réservés aux uns et aux autres, lieux communs et lieux de passage. Les extraits suivant de « *La Condition Humaine* » marquent bien, de ce point de vue, l'opposition entre l'industriel Ferral et le révolutionnaire Kyo dans la ville de Shangaï : «*Un bon quartier, pense Kyo, depuis plus d'un mois (…) il préparait l'insurrection, il avait cessé de voir les rues, il ne marchait plus dans la boue (…) les quartiers riches (…) n'existaient plus, que comme des menaces , des barrières (…) des quartiers atroces, au contraire, ceux où les troupes de choc étaient les plus nombreuses…* »[1].

Les lieux signifient aussi des étapes de la vie, l'ascension ou la dégradation sociale (les habitas) de Gervaise dans (*l'Assommoir*) des racines ou de souvenirs (*La Recherche du Temps Perdu*). Ils peuvent caractériser par métonymie (la maison renvoie au personnage chez Balzac).

1.3.9. Espace et Hyperréalisme

«*Il arrive que la mimésis soit considérée comme un leurre (Hors du Texte). Depuis quelque temps, on remarque néanmoins que le texte a recommence à investir ce qui lui était extérieur, il la fait de manière quasi parodique en recourant aux procédés de l'hyperréalisme*»[2] ; il lui arrive aussi de le faire plus discrètement. Il n'est pas exclu qu'elles aient sonné, en parallèle le début d'une nouvelle phase du processus de déréalisation

[1] La Condition Humaine (Première partie : Une Heure du Matin) passage cité dans l'œuvre « Poétique des Lieux » dont la référence est déjà précitée.
[2] Ibid.

propre à l'ère postmoderne : la conquête du réel par le littéraire, entraînant «*la littérarisation du réel*»[1].

«*Certains annoncent la mort du roman, d'autres entrevoient plutôt son triomphe aux dépend d'un réel phagocyté. Dès lors, on évaluerait dans une zone indistincte que séparent, à peine un littéraire réaliste et une réalité littéraire*»[2].

Le débat est certes passionnant, mais en l'occurrence, il n'y a pas lieu de le développer ultérieurement. Je n'examine qu'un sujet : la question du lieu par rapport référent, car il va de soi que tout texte qui reproduit un espace humain et qui donc transpose un pan du réel, se positionne à l'égard de ce même référent.

[1] Ibid., p. 29.
[2] Ibid.

CHAPITRE 2

Lecture analytique de la poétique aragonienne de l'espace à travers les thématiques d'Aurélien

2.1. La Poétique de l'Espace-Amour

Etroitement liée à l'intrigue du roman mais sur un autre plan la thématique d'Aurélien relève de cette part secrète de l'œuvre, qui est bien autre chose que « *les secrets de fabrication* » sur lesquels Aragon aime à s'attarder, et ne peut être abordée, ici que sous forme d'hypothèses et de manière incomplète.

«*Le thème fondamental et fondateur de l'amour se confond avec les représentations de la relation entre le réel (espace) et l'imaginaire (espace). Dans Aurélien, cette thématique complexe est incarnée par des personnages et mise en œuvre dans une histoire, dans un espace et dans une perspective temporelle*»[1]. C'est sans doute pourquoi elle se manifeste partout un jeu sur la présence et l'absence de l'autre. Séparés *Aurélien* et Bérénice rêvent l'un de l'autre, Aurélien passant par la médiation du nom Béré-nice, puis du masque de l'Inconnue de la Seine, du masque du Béré-nice et même du tableau de Zamora, Bérénice n'a pas besoin de support ni d'objet intermédiaire.

Aurélien associe Bérénice à Césarée, lieu de l'imaginaire ; Bérénice associe Aurélien à Paris qu'elle regarde, qu'elle traverse, qu'elle appréhende dans sa réalité [2], et c'est là entre eux une différence essentielle : elle voit Aurélien dans sa présence réelle ; « *quand à travers ses yeux demi-ouverts, elle regardait Aurélien* » [*Aurélien*, p. 308]. Aurélien lui est présent même en son absence : «*Rien ne me distrait de vous* », lui écrit-elle [*Aurélien*, p. 412] ; et plus tard, à la ville de Giverny : «*Moi, je ne pense à rien d'autre qu'à Aurélien* » [*Aurélien*, p. 521], c'est que pour elle cet amour se vit dans l'absolu et que la pensée d'Aurélien, la pensée de l'amour sont si fortes qu'elles lui tiennent lieu de tout. Plus tard, Bérénice se

[1] Lévi-valensi Jacqueline, *Aragon Romancier*, Editions SEDES, Paris, 1980, p.247.
[2] Ibid.

demande pourquoi aussi cet amour qui semble « *fini avant d'avoir commencé* » qui aurait dû être si «*haut, si grand, si parfait pour être* » [*Aurélien*, p. 521] et c'est là où Aragon déclare qu « *il n'y a pas d'amour heureux* »[1].

«*Bérénice a (le goût de l' absolu), a tout dit magnifiquement de cette passion, dévastatrice, qui peut être sordide, ou sublime, et s'oppose au bonheur par l'exigence qu'elle porte en elle*»[2], « *les amants de l'absolu ne rejettent ce qui est que par une croyance éperdue en ce qui n'est peut être pas* » [*Aurélien*, p. 307] ; « croyance » : le mot est repris, plusieurs fois, pour définir son amour pour Aurélien : « *je veux croire en vous, Aurélien* » [*Aurélien*, p. 257], lui dit-elle, au début de leur histoire ; et à Giverny, elle pense, avec ressentiment et nostalgie : « *si elle avait pu croire en lui…* » [*Aurélien*, p.518] ; elle ne sépare pas sa croyance en Aurélien, et sa foi en amour qu'il dit avoir pour elle : «*qu'il fût possible qu'il ne l'aimât pas comme elle l'avait cru (…) c'était intolérable (…) Elle ne pouvait se représenter la vie demain, après demain, si elle cessait d'y croire* » [*Aurélien*, p. 268].

Et pourtant, dans cette exigence d'absolu, dans cette idée illusoire d'un amour qui ne pourra jamais déchoir [*Aurélien*, p.466], Aurélien ne perd pas son individualité, il n'est jamais l'homme, tandis que Béré-nice est parfois, pour lui « *La femme* » [*Aurélien*, p. 466].

Il en va tout autrement d'Aurélien. Il est extrêmement sensible à la présence, à la réalité physique des femmes : à celle de Mary « *il commençait à sentir sa présence, même en pensant à Rose* ». [*Aurélien*, p. 75] ; à celle de Rose « *il était sensible (…) à la femme debout devant lui*» [*Aurélien*, p. 80], «*à une silhouette, à une démarche qui, dans la rue, le séduisent*».

Lorsque *Aurélien* va à la piscine (espace), d'abord pour la fuir, puis pour la retrouver, elle est « *mêlée à la caresse de l'eau (espace). Dans cette présence imaginaire, son corps est absent, remplacé par l'eau qui est*

[1] Daix Pierre, *Aragon une vie à changer*, Editions Flammarion, France, 1994, p.405.
[2] Ibid.

l'élément de prédilection d'Aurélien, liée à l'inconscience, à la mort, au rêve, mais aussi à l'amour »[1].

Le reste du temps, c'est de la Béré-nice semblable au masque de l'Inconnue de la Seine (espace) qu'il est épris, au point même d'admirer la peau de Bérénice en contemplant le masque…cette peau « *si vivante qu'elle fait penser à la mort* » [*Aurélien*, p. 238]. Bérénice ne lui est jamais « *aussi visible que dans (son) absence* » [*Aurélien*, p. 380]. Bérénice semble le comprendre, puisqu'elle lui offre son propre masque mortuaire, où il la voit « *vivante et morte, absente et présent, enfin vrai* ». [*Aurélien*, p. 388].

Cette thématique de la présence et de l'absence, qui est suggérée d'une manière si riche, si nuancée, s'apparente à celle qu'exploite l'ensemble de l'œuvre de Marguerite Duras, qu'une phrase résume en expliquant qu'aucun amour au monde ne peut tenir lieu de l'amour.

On peut y lire une autre formulation « *du goût de l'absolu* » ; le désir perçu comme « *un manque atroce* », la présence de l'autre sentie comme un obstacle à la rêverie, et l'expression directe de la pulsion de la mort dans l'amour.

Mais, il serait plus juste de dire que tous les personnages d'Aragon, ressentent cette impossibilité de connaître l'autre, ou en sont victimes ; ainsi en est-il de Paul Dénis, dont Bérénice n'a pas compris qu'elle était plus qu' « *un épisode* », pour lui. [*Aurélien*, p. 523], mais aussi de tous les couples qui se défont, quelque soit la qualité de l'union qu'ils auront connue, tous connaissant la jalousie.

«*Le masque de l'Inconnue, relayé par le masque de Bérénice et par le portrait, joue déjà le rôle polysémique des miroirs de « La Mise à Mort », avant même la rencontre de Bérénice, il matérialise les obsessions d'Aurélien*»[2] ; la femme, la mort, l'eau (espace) et à travers ces obsessions, celle de la guerre, de la peur, de la boue (espace) : au moment où le roman

[1] Ibid., p. 251.
[2] Ibid., p. 252.

commence, sa vie d'homme se résume à ce qu'il a vécu « *dans les sapes crayeuses, la boue, la terre et le destin* ». [*Aurélien*, p. 44], Le masque de l'Inconnue en un sens, les exorcise : « *il est si blanc, si pur, si lointain* » [*Aurélien*, p. 239] qu'il semble à l'opposé des images de terre et de boue ; mais il est aussi le masque d'une noyée, et par là, réactive les images de mort[1] .D'autant qu'il est inséparable de la présence de la Seine, qu'Aurélien voit toujours pleine de noyés: il a « *la hantise des noyés qui passent dans la Seine* » [*Aurélien*, p. 182].

Ce même espace (la Seine) devient l'obsession de Bérénice à Giverny (ville) [*Aurélien*, p. 505-508] c'était déjà « *sur les quais* » (espace) alors qu'elle regardait La Seine, toujours La Seine , «*qu'elle pensait à l'inconnue, à la Morgue* » [*Aurélien*, p. 515] qu'elle a rencontré Paul.

Il faut surtout relever que le texte désigne très nettement l'amour comme une noyade dans un espace si vague. Quand Aurélien dans la loge du Casino de Paris, prend conscience qu'il ne peut plus résister à cet amour, des images de chute « *se croisèrent dans sa tête* » comme des algues autour des yeux d'un noyé. Il se dit : « *Encore, les noyés, je ne peux pas me débarrasser des noyés maintenant* » [*Aurélien*, p. 202] et dans une même rêverie, il associe la Seine (espace), le masque blanc, l'ombre des eaux vertes (espace), le bruit des chalands sur le fleuve (espace); c'est devant la Seine qu'il contemple avec Bérénice, qui retrouvent la même peur que celle ressentie pendant la guerre, ou pendant l'enfance[2].

Aurélien pense que «*rien ne ressemble à la mort comme l'amour* » [*Aurélien*, p. 298]. L'étonnant n'est pas dans le rapprochement entre Eros et Thanatos, dont on sait qu'il est fondamental dans l'histoire même de l'homme, mais dans la volonté d'Aragon de rendre ce rapprochement manifeste : c'est de la même façon qu'à la ville de Giverny (espace) lors de la dernière rencontre, ou du dernier échec, Aurélien et Bérénice en entendant le cri d'un chaland pensent «*à la Seine. A cette fatalité le long de leur histoire* » [*Aurélien*, p. 531]. Il est exact que disent certains que la Seine

[1] Ibid., p.258.
[2] Ibid., p.259.

est moins une image ou un beau thème qu'un collecteur d'imaginaire, un générateur d'écriture, et qu'elle «*draine et entraîne avec elle les souvenirs nostalgiques et les fantasmes fantastiques*»[1].

Mais, il n'empêche que, les dérives d'Aurélien sont toujours rattachés à un lieu, à un moment, à une situation, ne serait se qu'une situation de dialogue avec Decoeur au bar du Lulli's… et ses hantises, du même coup, acquièrent un caractère de crédibilité, une force de suggestion qui contribuent au réalisme romanesque.

Paris-espace, dans ce roman est beaucoup plus qu'un simple décor, « *la mention du lieu active des symboles, des actions obligées des topoï* »[2], de manière plus intériorisée, semble-t-il que dans les précédents romans du «*Monde réel* ». Paris que Bérénice a associé à Aurélien, dès leur première rencontre, Paris « *frémissant, inconnu, mystérieux* » [*Aurélien*, p. 51] devient, lorsqu'elle le découvre, peu à peu, au gré de ses promenades solitaires, une remarquable métaphore de ce qu'elle cherche « *l'infini dans le fini* » [Aurélien, p. 306]. «*Les rues sont pour elle des chemins vivants qui (mènent) d'un domaine à l'autre de l'imagination* » [Aurélien, p. 86].

Chaque quartier parcouru ou aperçu d'un autobus, les monuments ou les magasins « *La samaritaine qui remplace le Louvre* » [*Aurélien*, p. 87], «*l'Arc de Triomphe ou le Quartier Latin, qu'elle voit avec tout ce que les romans en ont dit* » [*Aurélien*, p. 87] tout lui est support de rêveries[3] .

Pour elle, Paris se fait à la fois femme et livre, passant d'une des avenues de l'Etoile à une rue traversière, elle « *quitte une reine pour une fille , un roman de chevalier pour un conte de Maupassant* » [*Aurélien*, p. 86] ; pour elle comme pour Aurélien, qui dans sa déambulation par les rues de Paris, ponctuée d' «*Allez*! » et de « *Hop* » [*Aurélien*, p. 151] suit des femmes inconnues, allant ainsi de femme en femme comme de rue en rue, mais qui contemplant la ville de son balcon de l'Ile Saint-Louis, voit

[1] Clébert Jean-Paul, *La littérature à Paris*, Editions Larousse, Paris, 1999, p. 14.
[2] Reuter Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Editions Dunod, Paris,1996, p. 25.
[3] Ibid., p. 264.

Paris, « *Paris ouvert comme un livre* » [*Aurélien*, p. 96]. C'est le Paris du Paysan de Paris qui ressurgit, celui aussi des promenades et des anecdotes.

A la nostalgie dans le temps, qui le ramène aux années 1923-1924, se joint, sans aucun doute, chez Aragon, la nostalgie de Paris, d' où, en 1942-1944, il est exilé : les poèmes d'*En Français* dans le texte « *Le Paysan de Paris* » chante, où «*Absent de Paris* » le disent directement, et évoquent les lieux où se promènent Aurélien et Bérénice[1].

Bien avant qu'Aragon n'affirme « *Il ne m'est Paris que d'Elsa* ». Bérénice unie l'être aimé à la ville : lorsqu'après l'aveu d'Aurélien, elle pensa à quitter Paris, elle pleure d'abord à l'idée de le perdre « *ces rues, ces quais, ces jardins* » avant que de la « *profondeur insinuante de Paris* » ne renaisse l'image d'Aurélien [*Aurélien*, p. 267]. Curieusement, elle rapproche, au tout début de leur histoire, Paris sous le ciel gris de la ville d'Ys, ville fabuleuse, mais qui signifie pour elle la réalité de l'engloutissement dans les eaux, un « *désastre* », « *le déluge* » [*Aurélien*, p. 280].

Pour Aurélien, Ys sera le symbole de l'irréalité, à l'épilogue, il pense qu'elle «*cesse d'être une chose irréelle, une ville comme Ys ou Bagdad* » [*Aurélien*, p. 561], cela confirme que l'être qu'il vit cet amour sur le mode du mythe, tandis que, pour Bérénice, mythe et réalité ne se séparent pas [2].

[1] Ibid., p. 265.
[2] Ibid., p.266.

2.2. La Poétique de l'Espace-Histoire

L'intitulé de cet élément permettait en effet d'envisager la production littéraire d'Aragon pendant les années 40-44 dans une perspective non pas historique, mais plus personnelle, liée au processus de création: «les bouleversements politiques de ces années-là ont indubitablement entraîné des bouleversements affectifs chez le sujet créateur qu'est Aragon; bouleversements qui se sont forcément traduits dans ses œuvres»[1].

« *On avait perdu le compte d'un tas de choses, la conscience géographique d'abord, on avait tant traversé de France qu'on ne savait plus où on en était (…)* » [*Aurélien*, p. 645].

«*Aragon a partagé avec les soldats de l'armée en débâcle la perte de la notion d'espace, telle qu'elle se donne à lire dans l'épilogue d'Aurélien. Mais la désorientation spatiale n'est que le symptôme de la désorientation politique de ces soldats, et l'utilisation du partitif pour évoquer le territoire français suggère l'acceptation que la France puisse être découpée*»[2]. Contre cette coupure de la France, puis contre son occupation totale assimilée à une usurpation, Aragon va lutter en recréant des espaces de Résistance organisés en réseaux, qu'il s'agisse de réseaux politiques ou de réseaux textuels significatifs. [3]

«*Dans l'urgence de la situation, l'urgence de l'Histoire, le rapport de soi à soi n'est plus à l'ordre du jour: il y a dans cet oubli de soi (contraint par les circonstances et non par lui-même) quelque chose de salutaire pour la création*»[4], parce que cet oubli de soi représente, paradoxalement, la

---

[1] http://publications.univ-provence.fr/ddb/document.php?id=85#tocto1
[2] Ibid.
[3] Ibid.
[4] Ibid.

possibilité pour l'auteur de s'écouter à nouveau, ou du moins de laisser entendre la voix qui est en lui. Il est la condition d'une véritable inspiration, qu'elle soit d'ordre poétique ou romanesque. La situation d'urgence a fait que s'est opéré un déplacement des enjeux qui lui a permis de se dire avec plus de liberté. Elle a libéré son chant. Le titre d'un de ses recueils, « *En étrange pays dans mon pays lui-même* », ne doit ainsi pas être compris seulement dans un sens territorial, géographique et politique : il dit aussi un exil intérieur, exil salutaire dans la mesure où il autorise un discours plus authentique. [1]

Peut-être pourrait-on ajouter que si le rapport à l'Histoire est si marquant alors pour Aragon, c'est parce qu'il est confronté à la réalité de l'Histoire, à l'Histoire réelle, l'Histoire en train de se faire.

«*Ecrit dans la tourmente de la tragédie historique que fut la seconde guerre mondiale, Aurélien, bien que la diégèse renvoie au début des années 20 –sauf l'épilogue- est une œuvre qui exhibe un intertexte tragique, comme l'indiquent le prénom de l'héroïne et le vers de Racine (acte II, scène 2) choisi par Aragon comme titre de sa préface de 1966 : (Voici le temps enfin qu'il faut que je m'explique)* »[2]. Il n'est sans doute pas anodin que dans cette tragédie de Racine, l'histoire personnelle vienne se heurter à l'Histoire. *Aurélien* met en scène une tragédie de la non-compréhension de l'Histoire. Mais comme en ces années noires, l'espace tragique est celui de l'Histoire, les barrières élevées par le sujet autour de son propre espace tragique, sa scène intérieure, tragique, conçue comme cet espace psychique «*où le temps n'existe pas et où le sujet se trouve confronté au piétinement dans son rapport aux figures originaires qui sont les siennes et à la naissance de son désir, ces barrières, donc, peuvent momentanément tomber, le temps de la tragédie historique. Et Aurélien est l'expression superbe de ce désir et de son piétinement*»[3].

C'est une critique de la non-reconnaissance par le personnage du destin auquel il va être entraîné (autre preuve qu'à ce moment-là, le

[1] Ibid.
[2] Ibid.
[3] Ibid.

sentiment d'être porté par l'Histoire existait bien chez Aragon). «*Si Aragon peut mettre en scène l'errance d'un personnage qui lui ressemble, c'est bien parce qu'à cette époque, il n'a pas l'impression d'errer. Mais a posteriori, par une sorte d'intuition, Aurélien est déjà un roman autocritique, mais avec une part formidable de revendication de l'erreur, sous les figures de l'errance dans un espace parisien*»[1].

Dans sa part de critique, *Aurélien* est un roman qui biaise, qui déplace : Aragon se représente à la fois dans le personnage principal, dans celui de Paul Denis, dans celui du docteur Decoeur (si l'on admet que Rose Melrose est une incarnation de Nancy Cunard). «*Le personnage d'Aurélien, c'est Aragon, mais c'est aussi Drieu, ami devenu ennemi, ainsi que le Chéri de la Fin de Chéri, dit Aragon dans sa préface de 1966, pour dire que le déplacement spatial ne se réalise pas uniquement au niveau des lieux mais aussi au niveau des espaces représentatifs des personnages*»[2].

« *On ne peut comprendre mes écrits, si on ne les date* »[3], affirme Aragon, non seulement, les textes ne peuvent se comprendre indépendamment de l'époque ou de l'histoire de leur auteur, mais l'historicité de l'écriture et du style. Pour Aragon, le style contemporain de qui le crée, devient la vision du passé pour l'avenir, la plus haute approximation après coup de réalité.

«*La défense de la modernité, la recherche d'une poétique essentiellement moderne, dans les textes surréalistes traduisent un souci constant chez Aragon de saisir le réel ce qui en fait, la spécificité actuelle. La modernité apparaît bien comme une fonction de l'actualité. Si l'histoire est naturellement au cours de l'esthétique réaliste*»[4]. Si la poétique d'Aragon revendique sa part du politique et fait l'éloge de la circonstance, forme d'ancrage immédiat dans le réel-espace, dès l'époque surréaliste, la quête de la modernité historique est indissociable d'une recherche de l'actualité (ancrage spatial). Ce qui importe, chez Aragon, c'est précisément de trouver, de révéler le réel le plus concret, ce qui fonde son historicité [5] .

[1] Ibid.
[2] Ibid.
[3] Citation tirée de l'œuvre de Piegay-Gros Nathalie, *L'Esthétique d'Aragon*, p.39.
[4] Ibid.
[5] Ibid., p. 111.

La lecture aragonienne de l'histoire littéraire, comme ses commentaires sur l'histoire de l'art tendent toujours, à faire du réalisme une notion transhistorique : «*le réalisme n'est assignable ni à un genre, ni à une époque particulière, c'est lui qui fait le prix des œuvres du passé*»[1] .

«*Dans Aurélien, c'est l'impossibilité pour l'ancien combattant de retrouver sa place dans le monde et la société qui détermine le rapport à l'espace-Paris. Le sentiment d'étrangeté au monde, est fondamentalement historique et social, fait d'Aurélien un sujet déterritorialisé et dépersonnalisé*»[2]. La représentation du monde réel, dans Aurélien est donc marquée par l'idéologie socialiste : l'espace est défini socialement et historiquement. « *Avez-vous remarqué, chère amie, qu'au fur et à mesure qu'on s'éloigne de Paris, il semble aussi qu'on s'écarte dans le temps. A cinquante kilomètre, on est au dix-neuvième siècle mais à cent, on rattrape le dix-huitième…ça fait des zones… on arrive ainsi à gagner le Moyen âge…* » [*Aurélien*, p. 96].

«*L'idéologie est présente dans la voix*»[3] d'Aurélien, le roman combine l'histoire et l'espace dans sa structuration : *Aurélien* c'est «*situer dans l'histoire des destins individuels. Mais les moyens restent conventionnels, le réalisme finalement bâti sur des postulats idéologiques ou moraux* » [4] .

En dehors de l'épilogue, qui forme un ensemble distinct, la structure d'Aurélien se compose de 78 séquences qui ne sont pas regroupées en « *parties* », comme c'était le cas des roman précédents, elle s'affirme, dès d'abord, comme indépendante d'une idée ou d'une mise en forme extérieure au texte, comme soumise à la révolution des personnages et aux événements historiques qu'ils vivent, tout en signalant que «*la*

1 Ibid., p. 124.
2 Ibid.
3 Barthes Roland, *Le Grain de la Voix*, Editions du Seuil, 1981, p. 206.
4 Rabaté Dominique, *Le roman Français depuis 1900*, Editions Que sais-je? Paris, 1992, p. 61.

métamorphose de lieux [qui] signifie aussi une circulation intense des affects, le développement généralisé des activités et des rôles » [1].

L'action principale du roman est centrée sur Aurélien mais autour de lui et de Bérénice, se développe des péripéties secondaires. En fait, la structure même du roman est une remarquable représentation de la vie d'Aurélien : en un temps où Aurélien « *ne croyait plus à rien* », « *mais est ce qu'il avait jamais cru à quelque chose ?*» [*Aurélien*, p. 40].

En 1917, il s'est lié au front, avec Edmond, quand blessé en Orient (espace), il se trouve soigné sur la Côte d'Azur (espace), dans un hôpital installé chez Carlotta, la belle-mère d'Edmond, il y voit « *un signe* », un signe de quoi ? Aurélien ne croit pas au destin, il se laisse mener par le hasard.

La structure du roman, se fait comme la vie même d'Aurélien, « *de fil en aiguille* », sans préméditation, insensiblement, de plus, Aurélien sait qu'il n'achève jamais rien, « *ni une pensée, ni une aventure* » : «*Le monde était pour lui plein de digressions qui le menaient sans cesse à la dérive* » [*Aurélien*, p. 81].

Le roman s'ouvre non pas sur la rencontre d'Aurélien et du Bérénice situés historiquement dans espace-Paris, mais sur la rêverie engendrée par cette rencontre chez Aurélien, c'est-à- dire que la manière d'appréhender les faits est plus importantes que les faits mêmes [2] ; c'est aussi souligner que le présent, du moins en ce qui concerne Aurélien, s'inscrit dans le temps indéterminé de la conscience. Le premier chapitre et le suivant intègrent cette rupture dans la continuité du temps de la conscience, et de ses « *dérives* », on ne sait trop où, ni exactement quand se situe le premier chapitre.

[1] Sebbag Georges, *Le Surréalisme*, Editions Nathan, Paris, 1994, p. 56.
[2] Lévi-Valensi Jacqueline, Aragon Romancier, p.196.

Le chapitre III est en partie consacré à Edmond, en suite logique de la séquence de la conversation, un bref rappel de son passé conduit jusqu'à sa rencontre aves Aurélien, au front (espace), dont la présentation se poursuit au chapitre suivant, cet espace qui est relié à l'évocation de son passé, de son enfance, de « *la place secrète* » [*Aurélien*, p. 41], que lui a laissé la première guerre mondiale (1914-1918) dont il a déjà dit qu' « *il ne s'est jamais remis*» [*Aurélien*, p. 29]. Aurélien est encore sous le coup du temps de guerre, il n'est pas à condamner de son incapacité à donner un sens à sa vie[1].

En rupture avec le monde de l'écriture des chapitres III et IV, qui est celui de l'intériorité, le chapitre V impose une véritable séquence cinématographique où la peinture redevient intérieure pour dire la rêverie de Bérénice, parallèle à celle d'Aurélien, qui s'allie pour elle à Paris : un Paris « *frémissant, inconnu, mystérieux* » [*Aurélien*, p. 51], qui la fascine et lui fait peur comme la guerre.

Entre le chapitre V et le suivant, il y a une évidente cassure temporelle: il faut reconstituer ce que s'est passé dans l'intervalle pour montrer les liens de la vie mondaine avec l'espace urbain, de cette époque-là.

Le chapitre VIII rompt avec ceux qui précèdent, en décrivant les promenades de Bérénice dans un Paris hautement historique dont chaque rue est porteuse d'une signification particulière, rappelant l'histoire du monde et l'histoire des individus.

«*Ce qui annonce le chapitre X, séquence de la promenade au Bois (espace) du dimanche matin, que Bérénice veut faire pour sentir Parisienne personnellement et historiquement*»[2]:la promenade dans les rues historiques de Paris, de l'entre deux guerres, relie aussi ce chapitre VIII à la présence de Paris au chapitre IV, qui semble cependant, en décalage puisqu'il s'ouvre sur une promenade en voiture d'Aurélien et de Mary hors de Paris,

[1] Ibid., p. 198.
[2] Ibid.

aux chapitre XV et XXI, c'est Aurélien qui déambulera dans Paris. La séquence s'achève sur la crise de paludisme d'Aurélien: « *j'ai ramené ça d'Orient* » [Aurélien, p. 99], symbolisant ainsi tout un espace qui, est à la fois historique et mythique, révélateur de signes de compréhension.

L'enchaînement des chapitres (séquences) est souple, épousant à la fois, le temps des horloges de la société, qui impose aux êtres son rituel, et celui de la rêverie de l'espace parisien. Les rencontres aves Bérénice sont séparées par des séquences, qui montrent le poids de l'histoire et de la société.

Dans les séquences suivantes, avant même que le récit ne le dise, par le déroulement de l'histoire, la représentation séparée du monde intérieur d'Aurélien et de celui de Bérénice laisse supposer les difficultés de leur amour. Peut-être est-ce là prêter trop de « préméditation » au romancier ? Toutes les images de mort, de noyés.

La Seine, Paris, la guerre sans cesse présentant, l'obsession du temps qui passe « *dans cette vie qui se poursuit, qui se prolonge, où l'enfance s'est abimée, où la jeunesse lentement se brûle* » [*Aurélien*, p. 269], construisant un réseau sémantique et métaphorique qui ne laisse guerre de chance au bonheur, bien que le roman chante la rêverie d'un « *surréalisme [qui] adopte les modes d'approche du réalisme pour créer une passerelle vers l'inaperçu, l'insolite ou le rêve* » [1] .

Peut-être Aragon lui-même, à cet endroit de son roman, n'a-t-il pas choisi encore le destin de ses personnages, qui est déterminé historiquement, après la première guerre, voir spatialement dans « *un pays dévasté sur qui redescend le silence. Dévasté mais non plus de la guerre, un pays lentement dévasté par un cancer qu'il porte en lui, qui prend les champs puis les maisons, un désert qu'on croirait encore habité (...) un désert avec des arbres et de l'eau* » [*Aurélien*, p. 739].

[1] Aragon Louis, *Le Paysan de Paris*, Editions Gallimard, Paris, 2004, p.94.

Le rythme change au reste des chapitres, qui ni une séquence cinématographique, ni une analyse, les rencontres sont rassemblées en une vision indistincte, synthétique, ces journées « *si courtes et si longues* », sont « *les jours essentiels* » de la vie d'Aurélien, à Paris, devenu désormais un espace mythique, où « *la mythologie (...) résulte d'une sorte de dépôt de notre matière mentale dans ces lieux hantés, par les foules humaines , l'inconscience humaine a contaminé de tel lieux et se laisse solliciter et évoquer par eux* » [1].

Ces jours qu'Aurélien va reconstruire plus tard, en décrivant tout ce qu'il a vécu, mais cette fois : « *il ne faut pas décrire pour décrire, mais concevoir la description comme le lieu où se noue un sens, celui des personnages et/ou celui du monde* » [2] . Le temps-histoire est donc déréglé, puisque c'est déjà dans le souvenir d'Aurélien que ces journées, qui constituent en fait, l'histoire de son amour, sont revues et pourtant, c'est au présent que le temps est exprimé: « *le temps s'en va, comme si on avait l'éternité en soi* » [*Aurélien*, p. 318].

Aurélien, dans un Paris historique, devient la proie du temps-histoire, « *qui cesse d'être une trame, d'être le mode inconscient de notre vie* » [*Aurélien*, p. 380], quand nous somme livrés à la douleur, ici encore, Aurélien fait aussi une expérience proche de celle de l'absurde, pour tous les jours d'une vie sans éclat, selon Camus, c'est par la désillusion, le désespoir où l'a plongé l'absence de Bérénice, envenimée par une «*méchante lettre* » qu'Aurélien est amené à porter le temps à retrouver sa douleur, dans « *la hantise du temps-histoire* », et «*c'est le temps qui est douloureux, le temps même, il ne passe plus* » [*Aurélien*, p. 380].

A cette absurde ontologie, le malentendu ajoute sa dérision, à Paris : persuadé que Bérénice ne viendra pas le matin de Noël, Aurélien sort, sans but, pour tenter de supporter ce temps immobile, et Bérénice vient chez lui, en son absence et lui laisse le cadeau de son propre masque mortuaire, qui

[1] Alboy Pierre, *Mythes et Mythologies dans la Littérature Française*, Editions Armand Colin, Paris, 1998, p. 89.

[2] Toursel Nadine, Vassevière Jacques, *Littérature: Textes Théoriques et Critiques*, Editions Armand Colin, France, 2008, p. 212.

remplace celui de l'Inconnue de La Seine (image-espace) ; bouleversé, Aurélien sent une certitude l'envahir [1] « *comme une marée* »: « *comme il se penchait vers Bérénice, il lut dans ces yeux morts que Bérénice l'aimait* » [*Aurélien*, p. 389].

Ce point d'orgue termine le chapitre X LIV qui serait entièrement vécu du point de vue d'Aurélien, si l'auteur ne tirait de la souffrance de son personnage une loi générale sur la difficile relation de l'homme et de l'espace-histoire, dont Aragon a visiblement la même approche que celle de son personnage [2] .

Tout le roman d'Aurélien cherche un «*effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de modernité* » [3] .

« *Je demeurai longtemps errant dans Césarée* » [*Aurélien*, p. 30], la présence du passé récent, de la guerre, ne se manifeste pas ici par une odeur persistante comme dans les romans précédents, mais par une rêverie, qui s'associe naturellement à la flânerie, mode de vie et d'être d'Aurélien, datée précisément par l'allusion à la guerre, et à la démobilisation, la hantise du vers instaure une intemporalité, une continuité vague, celles du rêve poursuivi de Paris; de même «*Césarée*» évoque l'Orient (espace), où Aurélien a été blessé, d'où il a rapporté du paludisme, mais renvoie au lieu indéfini de la souffrance, de la douleur d'aimer, de la beauté: « *Césarée ... un beau nom pour une ville ou pour une femme* » [4].

Le chapitre d'ouverture, par lequel je vais terminer, joue admirablement avec les souvenirs littéraires, que le lecteur partage avec Aurélien, et qui impliquent sa propre lecture antérieure de Bérénice (*pièce théatrale de Racine*) , et la rêverie engendrée par cette lecture; mais s'y joint la mise en scène, la représentation dynamique de l'imaginaire du

---

[1] Lévi-Valensi Jacqueline, *Aragon Romancier*, p. 218.
[2] Ibid., p. 219.
[3] Barthes Roland, *Le Bruissement de la Langue*, p. 174.
[4] Levi Valenci Jacqueline, *Aragon Romancier*, p. 178.

personnage, relié à l'imaginaire de l'espace, nourris de la mémoire de son expérience vécue, mais aussi de celles de ses rêves, ou de ses hantises [1], ébranlé par la rencontre d'une Béré-nice réelle, qu'il a trouvée laide, parce qu'elle ne correspondait pas à ce qu'il avait à partir de ce nom, inspiré de Racine.

Ainsi le roman, dès l'incipit, dont on sait quelle importance il a pour Aragon, ou en tout cas, dès le premier chapitre, s'affirme comme « *songe partagé* ». D'autres allusions de loin en loin, dans la suite du roman, remettront Aurélien sur « *le chemin de Césarée* » [*Aurélien*, p. 179].

Enfin, l'espace et l'histoire sont bien liés dans Aurélien dans une société « *qui impose le roman, c'est-à-dire un complexe de signes, comme transcendance et comme l'histoire d'une durée* »[2], où le sens implicite[3] traverse le spatio-historique d'Aurélien, afin d'engendrer une poétique spécifique de l'espace chez Aragon.

[1] Ibid., p. 179.
[2] Barthes Roland, *Le Degré Zéro de l'Ecriture*, Collection Point, 1972, p. 33.
[3] Baylon Christian , Mignot Xavier, *Initiation à la Sémiotique du Langage*, Editions Nathan, France, 2000, p. 152.

2.3. La Poétique de l'Espace-Genèse

Aragon semble avoir tout dit de la genèse (création) de son roman Aurélien, commencé aux heures les plus sombres de l'occupation, au printemps 1942, dans un univers parisien qui lui appartient. Paris lui semble un bon jeu de construction. Le roman s'est élaboré en réponse et en contrepoint à l'œuvre romanesque d'Elsa Triolet, ce n'est pas seulement la femme qui joue un rôle décisif comme au temps des *Cloches de Bâle*, mais c'est aussi et surtout la romancière de *Cheval Blanc*, qui est l'un de ses plus beaux romans : « *je me suis mis à écrire Aurélien, parce que tu avait écrit Le Cheval Blanc* » [*Aurélien*, p. 19].

Aurélien, cependant, appartient au « *Monde Réel* », jusque dans ses modèles, et là encore, Aragon s'est montré, à la fois prolixe et secret dans les explications qu'il a données des «*pilotis* » de ses personnages. D'Aurélien, il rappelle : « *on a dit essentiellement que c'était moi, et c'est moi qui a dit que c'était Drieu La Rochelle* » [*Aurélien*, p. 10].

Mais, en fait si Aurélien doit beaucoup à l'auteur du *Feu Follet ou de Gilles*, s'il est plus proche encore de son auteur que ne l'étaient les Frères Barbentane, de moins, dans la conscience d'Aragon, qui lui prête non plus ses idées, mais ses dérives parisiens, son imaginaire, ses obsessions, il est aussi un personnage de roman à part entière, et qui échappe parfois à son créateur ; quand à Bérénice, dont l'image d'Aurélien se confond avec Paris, Aragon ne disconvient pas qu'elle « *a été décrite, écrite à partir d'une femme réelle*» [*Aurélien*, p. 13]: celle qui, déjà apparaissait dans Le *Cahier Noir*, ou, de manière plus indirecte dans « *Le Sentiment de la Nature aux Buttes Chaumont* »[1].

[1] Lévi-Valensi Jacqueline, *Aragon Romancier*, p. 188.

Loin d'un Paris réaliste décrit avec une munitie didactique, ce que nous montre Aragon, ce sont des fragments de la ville éclairés, par coups de projecteur et transformés par les regards qui se portent sur eux, par des désirs, des craintes, des images intérieurs.

A la lecture de la genèse d'Aurélien, je constate qu'un grand nombre de scènes ont pour cadre Paris et ses rues, en incorporant à sa façon, l'espace réel de la capitale dans son univers fictif, chaque écrivain nous donne l'occasion de réfléchir sur les rapports complexes qu'entretient l'œuvre d'art avec la réalité.

«*Le procédé romanesque qui consiste à situer l'action dans une ville réelle dument décrite sous son nom véritable, ce qui paraît aujourd'hui, plus que banal, trouve son origine dans le courant réaliste moderne*» [1]. C'est en effet Balzac qui fut le premier à intégrer à ses romans de description d'une réalité géographique à la fois proche dans l'espace. Etant donné, que cette tendance présuppose plus ou moins chez la lecteur une bonne connaissance de la topographie de la ville décrite.

Paris arrive tout naturellement à occuper une place privilégiée dans la mesure où se produit un certain changement dans la conscience collective des français et même des étrangers qui commencent à partager quelques connaissances de la réalité urbaine de cette capitale, qui joue un rôle décisif sur le déroulement des actions et sur tout l'atmosphère du roman.

«*Vis-à-vis de ce phénomène la ville réelle (Paris en l'occurrence), qui apparaît dans l'œuvre de fiction, le lecteur tend à adopter l'une des deux attitudes antagonistes. D'un côté, le toponyme désignant à ses yeux un lieu unique qui existe dans le monde réel, le lecteur passionné ne peut résister à la tentation de s'intéresser directement à ce référent*»[2], cette confusion lui donne parfois le désir de faire, après la lecture un pèlerinage aux endroits décrits dans Aurélien, mais ce qu'on y cherche difficilement, c'est le charme d'un signifié romanesque essentiellement étranger au monde réel.

[1] Saiki Shimich, *Paris dans le roman de Proust*, Editions SEDES, 1996, p. 4.
[2] Ibid.

De l'autre côté, il arrive au contraire que les éléments topographiques soient considérés comme des détails insignifiants et donc négligeables pour la compréhension d'Aurélien comme la citation de certains lieux : « *c'est vraiment comme broder, ces promenades-là seulement quand on brode, on suit un dessin tout fait, connu, une fleur, un oiseau. Ici on ne pouvait jamais savoir d'avance si ce serait le paradis rêveur de l'avenue Friedland ou le grouillement voyou de l'avenue de Wagram ou cette compagne en dentelles de l'avenue du Bois*». [*Aurélien*, p. 93].

Selon Proust, ce qu'on peut appeler la réalité est, en fait un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs de l'espace qui nous entourent simultanément, un rapport qui supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai, quelle prétend se borner à lui [1] .

C'est dans ce sens, qu'Aragon afin de rapprocher un lieu parisien d'un élément quelconque de son univers romanesque, il n'a pas pu rester indifférent au sens qu'on lui accorde généralement à l'intérieur de l'espace urbain. Le regard ne se limite pas à l'état actuel des choses : La ville, à plus forte raison, une ville comme Paris est assemblage de milliers de faits historiques, qui s'y imbriquent au cours des siècles. Cette réserve inépuisable de sens peut parfois servir de support à une structure romanesque [2] .

«*C'est, en effet, sous cette angle que H. Mitterand a étudié les significations des lieux parisiens dans une nouvelle de Balzac et c'est dans se sens qu'il explique le rapport entre la ville et le roman, en soulignant que la production de l'espace romanesque est gouvernée, préprogrammée par la pratique sociale*»[3], par le langage séculaire des lieux de Paris, et il ajoute que le roman est un métalangage des formes urbains et le système topographique du roman avec le récit qui lui est attaché, est un métalangage de ce discours.

---

[1] Ibid., p. 5.
[2] Ibid.
[3] Ibid.

Le critique H. Mitterand montre que, doué de certains caractères, les lieux se comportent dans le texte romanesque comme actants à la manière des personnages et deviennent ainsi objets de l'analyse sémiotique. Mon étude de l'espace-Paris se conçoit dans une même perspective: j'interroge tel ou tel lieu parisien pour voir et savoir à quel point il est significatif à l'intérieur du roman d'Aurélien.

Le processus de l'espace parisien d'Aurélien épousera dans ses grandes lignes des étapes principales de l'histoire française. L'analyse de l'histoire d'amour d'*Aurélien* avec Bérénice, qui se passe entièrement à Paris, me permettra de dégager quelques traits particuliers au mode de fonctionnement de la capitale dans le texte aragonien, «*l'analyse du labyrinthe romanesque d'Aurélien me permettra de faire une longue digression pour mettre en évidence les rôles symboliques que jouent les rues parisiennes*»[1]. Ainsi, je vais suivre les pas du jeune héros « *Aurélien* » qui erre ici et là dans Paris, après cette ascension mondaine d'*Aurélien*, vient enfin le milieu naturel incarné par la Seine et certaines îles, tout cela montre la relation étroite entre l'espace du roman et sa genèse.

«*Le réalisme qu'Aragon a pu définir comme « la cohérence du récit » n'exclut rien de ce qui s'offre à l'imagination, à l'invention du romancier pour lui le monde tel qu'il est, le terrible monde réel où il ne retrouve entrée que par le chemin des fables*»[2]. Avant de l'exprimer avec cette force dans *Blanche ou l'oublie*, Aragon avait depuis longtemps mis en œuvre un romanesque qui était « *entrée* » au monde réel, et non fuite ou esquive hors de lui .Il n'a cessé de s'interroger sur la puissance et les limites de l'imagination dans son approche de l'espace.

Il serait sans doute intéressant de rassembler les écrits d'Aragon sur le roman, afin d'essayer d'assimiler la genèse de son art dans sa relation avec l'espace, on en tirerait moins une théorie en forme qu'une série d'interrogations sur la nécessité du roman, sa place dans l'histoire, sans rôle d'instrument de connaissance et d'exploration du monde et de

[1] Ibid.
[2] Ibid., p. 282.

l'homme, et de leurs relation : dans « *C'est là que tout a commencé* », le roman est défini comme une machine inventée par l'homme pour appréhender le réel dans sa complexité.

S'il est vrai qu'Aurélien s'inscrit dans un espace littéraire, et dans un contexte historique et biographique qui contribuent à son originalité, le roman se rattache cependant aux œuvres qui l'ont précédé, en deçà même du *Cycle du Monde Réel* ; et l'on sait qu'il trouvera sinon un prolongement, du moins, un nouvel éclairage dans *Les Communistes*.

Dès le chapitre III [*Aurélien*, p. 37] un bref rappel de la vie d'Edmond Barbentane résume toute une part des *Beaux Quartiers* avaient pu suivre en détails s'ajoutent le mariage d'Edmond et Blanchette Quesnel (personnage), le mariage de Quesnel et Carotta, la mort de Quesnel, la guerre, ainsi la continuité chronologique est-elle établie avec *Les Beaux Quartiers*; continuité spatiale et romanesque soulignée par l'ascension sociale d'un Adrien Arnaud, qui devient le rival heureux d'Edmond sur tous les plans [1] .

Par le biais de Blaise Ambérieux, un lien plus lâche est institué avec « *Les Voyageurs de l'Impériale* » : l'oncle Blaise « *est un vieil ami de Leurtillois* » [*Aurélien*, p. 48]; cela justifie dans la présence dans le roman du peintre, qui a abandonné sa particule quand il a rompu avec sa famille, mais dont la mention suffit à ressusciter le souvenir de Sainteville ; l'oncle Blaise reste un personnage secondaire, comme il 'était dans le roman précédent ,mais il joue un rôle non négligeable dans l'intrigue : Bérénice le prend comme confident, se réfugie chez lui, il est mêlé, par la fidélité de son amour ancien pour Rose Melrose (personnage), à l'affaire montée par Edmond et Roze ; c'est par lui que s'éclaire un peu le personnage de la mère d'*Aurélien*.

Mais précisément, parce que le roman se passe au début des années vingt, entre 1922 et 1924, dans un espace parisien, il n'est pas sans parenté

[1] Ibid., p. 191.

avec Anicet, Le Paysan de Paris (romans), ou la Défense de l'Infini: n'est-ce pas d'ailleurs, à ce dernier que peut renvoyer, dans un rappel auto-ironique, le livre de Paul Denis « *Défense d'Entrée* » ?

Le titre, en tout cas, est bien proche de certains intitulés surréalistes : Défense de Sortir d'Eluard, ou Ralentir, Travaux d'Eluard, Breton et Clair. La parenté est de deux ordres : elle se manifeste par des échos des premiers romans Aurélien, par une filiation thématique ou de langage ; mais elle est aussi, dans le fait qu'Aragon revit l'époque de sa jeunesse, celle du surréalisme [1] .

Si comme Aragon affirme, « *Aurélien n'est pas un roman à clefs. Ou tout du moins, c'est un livre à fausses clefs* » [*Aurélien*, p. 13], retrouvant par là exactement le problème soulevé à propos d'*Anicet*, il est indéniable que la représentation de la vie mondaine et artistique du Paris de l'après-guerre met en scène des personnages et des situations bien réelles ; est-il besoin de dire ce que Ménestrel doit à Breton, ou Zamora à Picabia ? ou combien le séjour de Paul Denis et de Bérénice à Giverny, grâce à la générosité de Charles Roussel ressemble au séjour d'Aragon au même endroit.

En fait, Aurélien peut se lire comme un aboutissement des romans qui l'ont précédé; il retrouve la démarche subjective des premiers romans, dans toutes les séquences qui concernent Aurélien, mais inscrit cette démarche dans une fresque de la vie parisienne (espace historique), qui si elle n'est plus centrée sur les imbroglios politiques et financiers, ni sur les oppositions idéologiques comme dans les autres romans du « *Monde Réel* », n'en garde pas moins sa valeur de témoignage sur l'époque, et n'en pas moins d'acuité [2] .

[1] Ibid., p. 193.
[2] Ibid., p. 194.

CHAPITRE 3

Lecture descriptive de la poétique aragonienne de l'espace à travers des motifs urbains et naturels

3.1. Le Motif de le Ville Pour Une Poétique de l'Espace

De Villon à Baudelaire, nombreux sont les écrivains qui ont chanté Paris et qui y ont trouvé leur source d'inspiration. Jules Romain, par exemple, a rendu hommage aussi à celle qui était considérée à l'époque comme la capitale mondiale de la culture et des arts.

Mon romancier, aussi, Louis Aragon a chanté la ville de Paris, dans Aurélien, mais avec un enthousiasme, une passion, un mysticisme même, particulièrement intenses et de plus, il l'a célébrée avec des mots neufs, parce que est neuve la vision qu'il en avait.

Parmi les ouvrages qui sont entièrement consacrés à chanter cette ville, je ne peux omettre de faire référence au recueil poétique « *La Vie unanime* » et à «*Puissance de Paris*» (texte en prose publié en 1911) de Jules Romain, ainsi «*Notre Dame de Paris*» de Victor Hugo et aussi notre romancier Louis Aragon dont « *Le Paysan de Paris*» , « *Aurélien*», sont de grandes manifestations artistiques.

«*Aurélien est un roman parisien, et cette passion parisienne d'Aragon est en rapport étroit avec sa biographie, c'est donc à Paris qu'il va vivre depuis son enfance. Paris est la ville à laquelle, il sent affectivement attaché. Elle est la ville de ses joies et de ses tristesses, de ses rêves et ses espoirs, elle restera toujours, pour lui, un lieu de mémoire*»[1] plein d'histoires jusqu'à la fin de sa vie.

Dans son inspiration poétique et dans son projet social, Paris est en même temps le sujet et l'objet, où « *la ville devient même un personnage,*

[1] Jonchière-Pascale Auraix et Montadon Alain, *Poétique des Lieux*, p. 51.

un héros. Dans l'ensemble de la littérature se dessine alors un mythe de Paris » [1] . Dans *Aurélien*, Aragon conçoit Paris comme l'espace par excellence où le phénomène d'urbanisation peut se réaliser, à cause du grand nombre de personnes qui s'y rassemblent, une multiplicité de rues qui se recoupent, de ces paysages peuvent naître aisément des tableaux pittoresques inoubliables, du moins dans la mémoire d'un grand romancier comme Louis Aragon [2] .

« *Merveille de Paris. Ne plus penser. Ne plus se sentir courbé par la bonté, par la pitié. Etre à nouveau comme jadis la petite fille qui sautait à la corde, sans se poser de questions. Elle pouvait rire sans raison* ». [*Aurélien*, p. 95]. Le Paris de l'après-guerre dont la géographie se confond avec l'histoire, selon Aragon, n'a jamais cessé d'être géante dans un sens civilisationnel, malgré sa défaite apparente : « *c'était un pays de maisons abandonnées. De petites demeures paysannes dont les pierres commençaient à partir et qui surgissaient ça et là sous le désordre des tuiles décordées. Etroites généralement avec portes arrachées* » [*Aurélien*, p. 738], de ce fait, je constate une volonté chez Aragon de faire une analyse hypersociologique de la capitale française et ses habitants.

Dans *Aurélien*, Aragon nous offre une vision des lieux et de la société qui les habite, en même temps très subjective et très objective mystifiée et en même temps d'un réalisme minutieux. Elles sont consacrées à écrire et à décrire Paris avec un regard tout neuf, loin du réalisme Balzacien.

Mais Aragon n'a pas été le seul qui a cherché un nouvel art de vivre associé à un nouveau regard pour voir ce qui l'entoure. D'autres jeunes écrivains ressentent la même inquiétude et se lancent à la recherche de nouvelles manières de voir le monde et les hommes, parmi eux, je cite Appolinaire, George Duhamel, Blaise Cendras. Ils accueillent les idées d'Aragon avec sympathie et en général des espaces urbains, soient souvent fort différents de ceux d'Aragon, ce qui justifie son originalité poétique [3] .

[1] Alboy Pierre, *Mythes et Mythologies dans la Littérature Française*, p.65.
[2] Jonchière-Pascale Auraix et Montadon Alain, *Poétique des Lieux*, p.52.
[3] Ibid., p. 55.

Dans *Aurélien*, Aragon n'a pas manqué de souligner et de décrire le rapport des parisiens avec leur ville en disant que les parisiens n'ont jamais de leur ville le plaisir qu'en prennent les provinciaux. D'abord pour eux Paris se limite à la taille de leurs habitudes et de leurs curiosités. Un parisien réduit sa ville à quelques quartiers, il ignore tout ce qui est au-delà, qui cesse d'être Paris pour lui.

Aragon relie Paris à l'idée de l'errance infinie. « *Puis, (...) ce sentiment presque continu de se perdre qui est un grand charme, cette sécurité de ne connaître personne, ne pouvoir être rencontré par hasard. Il lui arrive d'avoir cette sensation bizarre au contraire dans toutes petites villes où il est de passage et le seul à ne pas connaître tous les autres* » [*Aurélien*, p. 92].

Paris d'Aurélien, de l'entre deux guerres, a vécu de nombreuses et profondes transformations dans tous les ordres, des transformations qui ont comporté des changements très importants des mentalités et des modes de vie. Du point de vue architectural, la ville n'a pas subi de grandes transformations. Ce qui a le plus changé c'est le milieu et l'atmosphère même de la ville. Ce sont des changements qui vont bouleverser de façon définitive la vie urbaine [1] .

Aragon en est fasciné : « *Oh ! Le joli hiver de paris, sa boue, sa saleté et brusquement son soleil, jusqu' à la pluie fini qui lui plaisait ici. Quand elle se faisait trop perçante, il y'avait les grands magasins, les cafés, le métro. Tout est facile à Paris. Il y'a des rues, des boulevards, où l'on s'amuse autant à passer la centième fois que la première. Et puis ne pas être à la merci du mauvais temps* » [*Aurélien*, p. 92].

Ainsi pour parler de Paris, la condamner ou la louer, on évoque toujours l'animation des rues, la vie nocturne, les spectacles, les agglomérations, les lumières au mille couleurs qui transforment l'espace de

[1] Ibid., p. 55.

la ville, jusqu'à ce que la ville devient une entité personnifiée, dans le sens où la personnification c'est une figure qui « *confère artificiellement le statut d'être humain à une chose inanimée* » [1] , c'est cette « *métamorphisation* » [2] des fonctions et des statues de lieu, à laquelle on assiste dans Aurélien, ce qui justifie cette étude de la poétique de l'espace dans ce roman où « *espace et métaphore* » [3] sont inséparables l'un de l'autre.

La passion, le désir, le culte de la sensation, ont eu une présence importante dans la vie de cette ville, au détriment de la raison et cela s'explique par un besoin d'exaltation des sentiments, à savoir qu'Aurélien est avant tout un roman d'amour, à la suite d'un refoulement du aux massacres de la première guerre mondiale, c'est pourquoi une partie d'intellectuels, entre autres Aragon, va proclamer la primauté de la passion et de la force comme des traits artistiques de « *l'homme nouveau* », au cours de l'entre deux guerres.

La vision de Bérénice est émerveillée, comme on le voit, entre autres, dans le chapitre VIII, elle est constituée d'une longue description de la capitale qui « *s'ouvre comme un livre* » devant elle. Le regard de Bérénice est un peu celui du «*Paysan de Paris* », de celui qui découvrant la ville (capitale), y voit avant tout, un espace poétique [*Aurélien*, p. 92], cette présence de Paris est certainement ce qui rapproche le plus Aurélien des œuvres surréalistes. « *Sur la terrasse venteuse, Bérénice s'épouvantait de toute la quincaillerie des tous au dessous d'elle chapeau de zinc, casques à fumée, chevalier et Don Quichotte cheminées… D'où y a-t-il au monde une vue plus émouvante que du haut de ces immeubles de passé qui sont grimpés au dessus d'autres, et forment comme un New York qui se prend dans les terrains vagues* » [*Aurélien*, p. 55].

Mais si pour Bérénice la ville de Paris devient un espace mythique, alors pour Aurélien la vision de la capitale est très différente. Pour lui, Paris

---

[1] Bergez-V.D et Roberieux Géraud-J-J, *Vocabulaire de l'Analyse littéraire*, Editions Dunos, Paris, 1996, p. 167.

[2] Kokleberg Jean, *Les Techniques du Style*, Editions Nathan, France, 1991, p. 94.

[3] De Kyser Eugine, *Art et Mesure de l'Espace*, Editions Charles Dessart, 1970, p. 201.

est la ville de ses errances, et de son obsession de la mort [Aurélien, p. 238-239], une métaphore illustre sa vision de la capitale : Paris est la Césarée de Bérénice de Racine. « *Je demeure longtemps errant dans Césarée, ça devait être une ville au vois larges très vide et silencieuse. Une ville frappée d'un malheur. Quelque chose comme une défaite désertée. Une ville pour les hommes de trente ans qui n'ont plus de cœur à rien, une ville de pierres à parcourir la nuit sans croire à l'aube* » [*Aurélien*, p. 30].

Pourtant que dans d'autres passages d'Aurélien, Aragon décrit sa jouissance de Paris : « *Que c'est beau, Paris ! Là même où les voies sont droites et pures, que de tournants… nulle part à la compagne, le paysage ne change si vite : nulle part même dans les Alpes ou sur les bords de la mer, il n'y a de si forts aliments pour le rêve d'une jeune femme, sans se surveiller, sans craindre de se trahir sur son visage, le fond de son cœur, de laisser échapper une phrase*». [*Aurélien*, p. 94].

Paris d'Aurélien n'est pas un simple décor. Il est le personnage principal, il vit, il pense, ressent des émotions, des sensations et des sentiments comme un être humain, ainsi Paris est le type parfait du « *personnage mythique* » [1] . Derrière l'action des personnages d'une façon ou d'une autre, la ville de Paris est presque toujours présente tout au long de la création littéraire d'Aragon, et joue habituellement un rôle de premier ordre, de ce fait pour Bérénice Aurélien et Paris se confondent.

«*Aragon refuse l'établissement de toute distance entre lui et l'espace, entre l'individu et la ville, l'individu ne peut être désassocié et isolé à l'intérieur de la ville et de rester extérieur aux événements qui s'y déroulent*»[2]. Bien qu'Aurélien essaye de se réfugier dans quelque espace, apparemment plus privé, « *la chambre*» ou « *l'appartement*» , il est tout de suite imprégné de l'événement extérieur, l'espace de la ville rattache toujours l'individu au groupe sans qu'on puisse y échapper.

[1] Jonchière-Pascale Auraix et Montadon Alain, *Poétique des Lieux*, p. 56.
[2] Ibid.

«*Dans le lyrisme de la ville, le couple humain n'est conçu que comme une mince partie du grand corps urbain et leur situation (Auré-lien-Béré-nice) reflète le malaise de toute la société*» [1] , la ville et l'époque d'où l'impossibilité du couple, qui est le sujet même d'Aurélien. Mais malgré tout, je ne peux pas parler d'absence d'un lyrisme amoureux dans ce roman. A la place d'un être en chair et en os, c'est Paris qu'il identifie avec l'amour.

Aragon est séduit par cette ville qui s'offre à ses yeux pleine de délices. Paris se fond et se confond avec l'errance. Paris conserve donc plusieurs représentations symboliques dans la conscience européenne et chaque ville apporte son sens du temps et de l'histoire : Vénice, célèbre pour sa constitution politique, La République est devenue un symbole d'éternité et de permanence, Florence : fameuse pour ses artistes, ses philosophes et ses savants de la Renaissance, Naples, profondément influencée par l'Espagne, constitue la porte des modes arabe et africain [2] .

Pour écrire la France et les grandes cités de sa capitale, il s'agit non seulement de rivaliser avec les artistes qui l'ont peuplée de leurs œuvres mais aussi avec les autres textes qui l'ont prise pour décor. Cette textualisation de la ville se prête à une étude géocritique, telle que l'a définie Bertrand Westphal, en soulignant qu'il s'agit d'une poétique dont l'objet serait non pas l'examen de l'espace en littérature, mais plutôt celui des interactions entre espaces humains et littérature. Puisque l'homme agit certes sur la ville, mais celle-ci, en retour, affecte l'homme notamment dans sa perception et sa représentation de l'espace.

« *Pourquoi le Japon ? Parce que c'est le pays de l'écriture* » [3] , écrit Barthes, en réponse à cette question et en l'occurrence pourquoi «*Paris*» pour *Aurélien*, la réponse parce que c'est le pays des mythes et de la poétique.

[1] Ibid., p. 63.
[2] Ibid., p. 68.
[3] Barthes Roland, *L'Empire des Signes*, Editions du Seuil, 2005, postface.

En fait les surréalistes vivent l'épreuve initiatique du labyrinthe comme une traversée en douceur des ténèbres chthoniennes ou ils se livrent au plaisir du hasard de l'illusion du fantastique et du rêve qui se conjuguent pour former l'espace du merveilleux, «*le labyrinthe se révèle comme le lieu de l'insolite défini comme celui de l'étrange et de l'inattendu. Il est porteur de réseaux d'images et annonce une promesse de rencontre*» [1]. Ainsi Aragon n'a pas pu se détacher complètement de ce vent surréaliste.

«*Le fait de la marche organisée dans un espace extérieur va stimuler un cheminement extérieur qui suit les inflexions propres au labyrinthe comme si au contact de l'un ou de l'autre le fonctionnement en vases communicants entre le visible et le monde réel perçu et l'invisible qui renvoie à l'inconscient et au rêve*»[2]. Le labyrinthe devient ainsi le modèle spatiale extérieur et intérieur: il représente l'espace du réel mais renvoie aussi métaphoriquement au flux de la conscience et de l'imaginaire de l'écrivain qui refigure le réel. L'écriture fait fonction de terrain expérimental et décrit le trajet labyrinthique du narrateur/auteur, induit, fait d'obstacles, d'impasses, de piétinements et de révélations. «*Le labyrinthe est alors dynamisé dans sa fonction mythique et archétypale, car il apparaît comme lieu initiatique à la fois au niveau du narré et de la narration*»[3].

Paris est reconnu, chez Aragon, comme la ville-labyrinthe et comme le souligne un des critiques en disant que le recours à l'image du labyrinthe dans la description de la ville est un cliché commun dans les textes modernes. «*Cependant, en quoi consiste l'originalité de l'image du labyrinthe dans Aurélien? Dans ce roman le narrateur-promoneur part à la recherche d'un Paris non officiel, oublié dans les tréfonds de la mémoire collective et éparpillé dans l'espace urbain*»[4].

Les lieux urbains recomposées selon de petites unités emboîtées dont la configuration ressemble à celle du dédale sur le plan horizontal décrivant un trajet en zigzag, mais aussi à celle du souterrain évoquant l'inconscient

---

[1] http://www.ucm.es/info/amatea/revista.html

[2] Ibid.
[3] Ibid.
[4] Ibid.

de la ville, l'espace du mystère toujours enfoui dans les profondeurs de la terre.

«*Le récit d'Aurélien, non seulement décrit l'espace labyrinthique mais aussi se transforme à son tour en un espace peu commun par sa forme labyrinthique. Alors que l'auteur s'ingénie à recomposer l'espace urbain en labyrinthe, il intègre ce microcosme dans un macrocosme textuel qu'il rend labyrinthique et dont l'architecture définie les règles du genre romanesque*»[1]. Si nous partons du principe que le récit est un espace «*organisé*» , «*le récit d'Aurélien se veut paradoxalement un récit désorganisé ou plus exactement un récit dont la structure externe cache, en fait un certain ordre interne qui contredit les lois de la logique communément admise*» [2].

Il s'agit donc d'un récit en marche, on en vient ainsi à s'interroger sur la structure interne du texte comme labyrinthe. Le récit d'Aurélien assiste à un processus de chaos par l'interférence de nombreux récits secondaires en parallèle: analepses, prolepses. «*Il est ponctué d'une part d'analepses, d'anachroniques classiques qui renvoient à des épisodes brefs du passé du narrateur et d'autre part de paralepses ne soient pas typiques du récit labyrinthique. Elles fonctionnent ici comme des phases de méditation, de rêverie dans la marche du récit*»[3].

Dans *Aurélien*, les labyrinthes de la ville représentés par les rues apparaissent sous un aspect revalorisé et euphémisé. Elles prennent les contours d'un espace refiguré et devenu labyrinthique car le narrateur simule un trajet intérieur dans le choix d'itinéraire urbain, il effectue une marche semblable à une descente qui s'enfonce dans les profondeurs d'un espace devenu creuset ou il existe un échange incessant entre les êtres et les objets. Les frontières sont abolies entre l'humain et l'a-humain, les matières se confondent ainsi que les temps passé et présent.[4]

Enfin, je peux résumer la vision poétique de l'espace-ville chez Aragon par ces mots écrits sur la couverture de son célèbre œuvre «*Le*

[1] Ibid.
[2] Ibid.
[3] Ibid.
[4] Ibid.

Paysan de Paris»: «*Ouvrez les yeux, regardez, ne regardez plus...rompez avec les habitudes. Les rues que vous arpentez chaque jour, les magasins dans lesquels vous entrez sans plus y faire attention, les trajets que vous accomplissez sans réfléchir: voyez tout cela d'un oeil neuf. Laissez-vous gagner par le sentiment du merveilleux quotidien...(admirez l'oxymore!) que les enseignes des boutiques étonnent, que les devantures ravissent et que les lacis des Buttes-Chaumont dépaysent. Soyez éveillé: rêvez!* »[1]

[1] Aragon Louis, *Le Paysan de Paris*, citation mentionnée sur la couverture.

3.2. Le Motif de la Rue Pour Une Poétique de l'Espace

Pour apprécier les techniques descriptives développées par Aragon, «*il faut prendre conscience au préalable de la spécificité de la description labyrinthique, et en même temps les difficultés qu'elle présente. La rue qu'elle que soit, et en même temps fixe et mobile, la rue ne s'offre pas seulement du regard, elle peut se visiter, être parcourue, et sollicitée*»[1], donc la participation du corps, il s'ensuit une plus grande implication de l'observateur et du descripteur dans l'expérience esthétique.

Les auteurs surréalistes sont forcément influencés dans leur perception et leur description des lieux par la culture du pittoresque, qui s'est constitué en Angleterre, «*à la fin du XVIII siècle, ainsi la notion de point de vue théorisé par William Gilpin préside à la recomposition esthétique de l'espace-rue comme paysage*» [2].

Le roman, Aurélien, est plein d'exemples et de passages dans lesquels, Aragon cite des rues, d'où ma recherche de cette poétique de l'espace à travers le motif de la rue : « *les arcades, de l'autre côté ajoutaient leur caractère de décor logique à ce développement de pierres* » [*Aurélien*, p. 94]. Aragon compare les arcades à une maison ou bien un espace de la raison : « *Puis, après le Palais, les arcades cédaient très vite, et la rue devait alors abandonner l'imagination pour la raison, des maisons de part et d'autre, des maisons comme toutes maisons…* » [*Aurélien*, p. 94].

Paris et ses rues sont au cœur de ses romans et de son œuvre entière. Mais Paris est divers comme les chemins des hommes. Aragon y est né, en

---

1 Clébert Jean Paul, *La Littérature à Paris*, p. 12.
2 Ibid.

disant qu'il est né tout près d'ici, sur l'esplanade des invalides, il y est mort, rue de Varenne.

C'est à partir des poèmes écrits de la seconde guerre mondiale, poèmes d'exil, que Les rues de Paris sont devenues l'un des thèmes majeurs de l'œuvre poétique d'Aragon : « *Parfois l'envie lui prenait de changer la ville. Elle sautait dans l'autobus, n'importe quel autobus, et gagnait l'autre bout de Paris…sensible aux densités variables des quartiers…* » [*Aurélien*, p. 94].

Ainsi les rues célèbres de Paris, sont presque toutes citées dans Aurélien, car elles ont des dimensions à la fois historiques et mythiques pour Aragon malgré que leur évocation donne l'impression qu'on est en train d'assister à un réalisme comme celui du XIX siècle, mais en réalité c'est bien cette simplicité dans la description et l'évocation des rues parisiennes qui fortifient cette dimension poétique de l'espace aragonien: «*Pour ne rien dire du Quartier Latin, son mystère est grand pour une femme de la province, qui le voit avec tout ce que les romans en ont dit. Le charme de la convention, et puis il y'avait les grandes libraires pleins de nouveautés qui valaient les fruits d'Hédiard, place de La Madeleine…* » [*Aurélien*, p. 95].

Les rues de Paris, des années 1920, étaient pour Aragon celles de « *la vie immédiate* » [1] . Il apparaissait dans l'œuvre aussitôt : le passage de l'Opéra, le parc des Buttes-Chaumont, Hôtel de l'Univers et de l'Aveyron, que l'on perçoit du métropolitain, du côté de La Motte-Picquet-Grenelle. Les écrivains surréalistes se le partageaient. A Desnos, le quartier Saint-Merry déjà cher à Appolinaire ou La Folie-Méricourt, en attendant la rue de Bagnolet à Breton, La Tour Saint-Jacques, le boulevard Magenta et la rue de Douai à Soupault, les jardins du Trocadéro et leur aquarium, chaque quartier était choisi pour sa charge de mystère et d'insolite, et à Aragon la galerie du Baromètre [2].

---

[1] Revue d'Europe, *Aragon Poète*, Nº 745/ Mai, 1991, p. 55.
[2] Ibid., p. 55.

Les romans d'Aragon constituent une part importante de sa biographie parisienne, l'avenu proche de l'Etoile, qu'il appellera l'avenue des Catalpas, à cause de ses arbres aux fleurs en mauves grappes verticales, qu'on appelle aussi paubonias, où sa mère tenait une pension de famille pour riches dames étrangères, la seule des douze avenues qui ne s'ouvert pas sur l'horizon, qu'il soit des collines de Saint-Cloud, de jardin des Tuileries, du Parc Monceau ou des lointains de Champeret ou de Nanterre, mais qui se clôt très vite sur la rue d'Armaillé, qui est un peu le pillage du XVIII arrondissement dont Aragon dit qu'il la haïssais cette avenue Camot[1].

Ce que l'on sait moins, c'est l'attrait qu'exerça sur Aragon le quatorzième arrondissement. Le quatorzième d'avant le nouveau Montparnasse, celui de la rue Vercingétorix dont Aragon a déclamé ces vers:

« *Quartier pauvre où je me promène*

Reconnais celui qui t'aima

La Sonnette du cinéma » [2].

« *Puis, c'est fini. Passé l'Hôtel de ville, la rue va s'étrangler, se poursuivre par la rue Saint-Antoine lourde des souvenirs, grosse de menaces, jusqu'à ce qu'enfin l'autobus atteigne cette place énorme, cette réplique de l'Etoile où s'élève la colonne de Juillet* » [*Aurélien*, p. 94]. Du temps de ses études de médecine Aragon fréquente la rue Didot et se souvient des jours des séjours de Verlaine à l'hôpital Broussais-Quartiers, qui ne cède en rien au boulevard de la Chapelle dont il dit:

« *En somme, il faut bien que j'y aille*

Tout ce sans qu'est qu'il y a

[1] Ibid., p. 57.
[2] *Les Poètes XII*, p. 221, des vers cités dans *La Revue d'Europe*, *Aragon Poète*, p. 57.

C'est sous le pont d'Alésia » [1].

« *Qu'après Les Champs-Elysées, La Concorde, la rue Rivoli parût si étroite, suivant tout à fait comme une idée les étapes d'un raisonnement vers sont but, d'abord le long d'un jardin, comme si l'imagination des arbres tout à l'heure eût été maintenant retenue derrière ces grilles noires…* » [Aurélien, p. 94]. C'est tout un imaginaire aragonien qui dessine ce paysage intime. Pour Aragon les rues ne sont pas de simples décors pour Aurélien, c'est bien le chemin qui le guide dans sa traversée romanesque, tout en créant une atmosphère poétique dont on ressent l'originalité d'un grand auteur trop attaché à ses origines, sans avoir une intention de fanatisme. Certains le considèrent comme trop sensible à l'égard des paysages, alors que d'autres considèrent Aragon comme étant un architecte raté.

« *L'Etoile domine des mondes différents comme des êtres vivants. Des mondes où s'enfoncent des bras de lumière, il y a la province de l'avenue Carnot et la majesté commerçante des Champs-Elysées* » [*Aurélien*, p. 95], Aragon est bien fasciné de la rue Victor-Hugo : « *Il y'a l'avenue Victor-Hugo. Bérénice aimait, d'une de ces avenues, dont elle oubliait toujours l'ordre de succession, se jeter dans une rue traversière et gagner l'avenue suivante* » [*Aurélien*, p. 95]. Pour Aurélien, il plaisait à Bérénice que ces rues fussent aussi bien des morceaux d'une étrange et subite province ou les venelles vides dont les balcons semblent avoir pour grille les dessins compliqués des actions et obligations de leurs locataires, en encore l'équivoque lacis des hôtels et garnis, des bistros, « *des femmes furtives, qui fait à deux pas des quartiers riches passer le frisson crapuleux des fils de famille et d'un peuple perverti. Brusquement la ville s'ouvrait sur une perspective. Et Bérénice sortait de cet univers qui l'effrayait et l'attirait* » [*Aurélien*, p. 95].

Journaliste, dans les années trente, Aragon descendra chaque nuit de la rue Montmartre vers Plaisance et la porte de Châtillon. Montparnasse

[1] Ibid., p. 58.

occupe une place centrale dans cette géographie poétique. Et les cafés, aussi ont joué un rôle très important dans les textes d'Aragon, « *lieu nécessaire à toute nos errances* », « *j'aime le café, parce que c'est un espace complexe… il y a autour de moi, tout un champ de diversion, des gens qui entrent et qui sortent, un déclic romanesque qui se produit* » [1] .

Les portraits littéraires des rues parisiennes ne sont pas seulement nombreux, mais encore trop variés, car la ville, y compris ses rues , tout en se modelant au cours de l'évolution historique, bénéficie par ailleurs, quand elle sert de cadre à une œuvre littéraire, d'une certaine transformation propre à chaque créateur. De tels entassements historiques et littéraires, au long des années, sont si nombreux dans la mémoire que Paris-espace ne peut plus s'en passer, pour établir son identité, voire même son fameux mythe poétique et littéraire.

Cette ville dont les rues sont palimpsestes où le passé coexiste partout avec le présent. Aragon l'a habitée toute sa vie et son Aurélien est conçu comme une vaste construction verbale, permettant de vivre en profondeur à ceux qui s'efforcent de lire au-delà de la surface des mots pour goûter sa poétique qui essaye de s'échapper à toute lecture ou approche.

Quand on fait attention aux signes parisiens inscrits dans le texte d'Aurélien, que révèle-t-il ?c'est à cela que j'ai essayé de répondre à travers cet essai de lecture d'un roman qui ne cesse de m'inciter à un nouveau déchiffrement.

[1] Barthes Roland, *Le Grain de la Voix*, p. 210.

3.3. Le Motif de la Nature Pour une Poétique de l'Espace

La Seine (action érosive de la mer sur la terre, représentant la nature) est omniprésente dans le roman d'Aurélien. D'autant qu'il est inséparable de la présence de la Seine, qu'Aurélien voit toujours pleine de noyés : il a « *la hantise des noyés qui passent dans la Seine* » [*Aurélien*, p. 182] ; les occurrences sont nombreuses, tant de la Seine que des noyés : « *La Seine parle tout le temps (…) de suicide* » [*Aurélien*, p. 97] ; « *entre les bras de la Seine comme un noyé* » [*Aurélien*, p. 113] ; « *longtemps, il regarde couler la Seine (…) quel besoin de robe ont les noyés* » [*Aurélien*, p. 316], « *cette même Seine devient l'obsession de Bérénice à Giverny*» [*Aurélien*, p. 505-508], c'était déjà « *sur les quais* » alors qu'elle « *regardait la Seine, toujours la Seine* », qu' « el*le pensait à l'Inconnue, à la Morgue* » [*Aurélien*, p. 515] qu'elle a rencontré Paul (personnage).

Mais, il n'empêche que, par l'image de la Seine, peut se lire le processus de naissance et de floraison de l'imaginaire dans ses lieux les plus étroits avec le réel ; l'image du fleuve-temps, celle du fleuve-mort ne sont pas nouvelles, mais, elles sont du domaine de la mythologie [1] , de la réflexion philosophique, ou de la poésie, Aragon les fait entrer dans la création romanesque, et les revendique comme telles à l'aide de ce qu'il appelle, lui-même, les instruments du roman, c'est-à-dire les personnages, en incluant ces images, venues sans doute de l'inconscient, dans une trame romanesque et par conséquent « *l'image est syntaxe et non reflet du réel* »[2].

Aragon les inscrit dans la durée, dans l'appréhension que nous avons des personnages et leur devenir ; « les dérives » d'*Aurélien* sont toujours rattachées à un espace, à un moment. La Seine est plus qu'une représentation de la fatalité ; elle devient une justification de l'existence

[1] Lévi-Valensi Jacqueline, *Aragon Romancier*, p. 260.
[2] Meschonnic Henri, *Pour la Poétique1*, Editions Gallimard, p. 106.

romanesque. Et peut être même de la forme du roman ; l'on peut, en effet rêver sur l'image du roman-fleuve, qui a été un espace majeur des romans dans les années vingt et trente, ainsi selon les critiques, le roman-fleuve pose la question des rapports de l'individuel et de l'historique ; œuvres ouvertes et ambiguës.

Les romans-fleuves comme *Les Voyageurs de l'Impériale* et *Aurélien*, selon certains critiques, ont remplacé la causalité logique par des relations poétiques analogiques, des effets d'écho, de reprises d'antithèse, qui mettent en œuvre la représentation de ce problème. Il est certain qu'Aurélien relève de cette esthétique, et de cette idéologie, et qu'une fois de plus, Aragon ajoute la figuration même de la notion par l'image ; l'histoire inscrit son cours dans un mouvement nécessaire, inéluctable : « *La même Seine. Ses chalands qui glissent par miracle. Avec une incompréhensible humanité à bord. Des gens qui semblent passer la vie comme ça debout, immobiles, emportés (…) La même Seine hypnotisante. Qui venait de Paris. Et s'en allait à la mer* » [*Aurélien*, p. 506].

Dans *Aurélien*, ce n'est pas le mouvement du fleuve (la Seine) qui est incompréhensible, c'est l'humanité qu'il charrie; les mariniers sont peut-être, à leur façon, « *des voyageurs de l'impériale* ». Mais que dire de ceux qui les regardent passer, restant sur la rive et qui, puisque il s'agit ici de Bérénice contemplant la Seine, lisent peut-être dans ce mouvement inaltérable de l'eau, qui s'exprime par des « toujours » et « jamais », une image de l'absolu [1] . Mais l'image on ne s'en étonnera pas, est polysémique, car Bérénice contemple aussi une île, dans la Seine.

Une île qui ramène Bérénice à Aurélien, une île sur laquelle « *il doit y voir de la boue* » [*Aurélien*, p. 508]; or aux images de la boue et au réseau métaphorique qui leur est lié se rattache encore un élément assez ambigu ; dans le récit de drame de son enfance, sur lequel elle revient si souvent, Bérénice insiste sur un détail : « *je faisais de la boue…j'adorais faire de la boue… avec de l'eau et un bâton* » [*Aurélien*, p. 314]; « *j'avais huit ans et je faisais de boue, près de la noria* » [*Aurélien*, p. 315]. Il serait surprenant que

[1] Lévi-Valensi Jacqueline, *Aragon Romancier*, p. 262.

cette insistance sera gratuite, faut-il voir que, par là, Bérénice fabrique un élément hostile à Aurélien ? et lui attribuer un pouvoir mortifier ?

Les images de l'eau, si riches en elles-mêmes, acquièrent, par leur intégration dans le dynamisme du roman, une polysémie décuplée ; il y a peut-être encore davantage, dans l'Epilogue, la débâche est désignée comme « *l'incompréhensible histoire de ces deux mois, cet écrasement, ce pays à vau l'eau* » [*Aurélien*, p. 651] ; l'expression est peut-être banale, mais il est significatif que, sous la forme du cliché, Aragon retrouve pour dure l'histoire collective, l'image fondamentale qui a signifié le destin individuel de ses personnages [1] .

Enfin, peut-être,y'a-t-il, au-delà des significations liées à l'érotisme, à la vie et à la mort, dans l'obsession des images de l'eau, une métaphore de l'écriture elle-même : «*Je me jette à l'eau des phrases comme on crie* », ce qui expliquerait la présence récurrente de ce réseau d'images, qui n'est pas seulement réservé à Aurélien ; d'autant qu'indirectement, *Théâtre/Roman*, ajoute un aveu qui peut soutenir cette vision de l'acte d'écrire comme une noyade, en même temps qu'une forme d'exorcisme, en affirmant que tout roman est à la fois un suicide et un tentative d'éviter son suicide.

L'importance et spécificité de la Seine, semble donc provenir, en premier lieu, du fait même qu'il s'agit d'une localisation globale, caractéristiquement descriptive, comme détachée de l'action du roman et adressée de façon indépendante de lui. Le roman s'orientera, à partir de la force de l'élément maritime, même quand apparemment on parle de la ville et ses rues, alors on parle surtout de la Seine, Aragon répète encore l'impossibilité d'oublier cet élément obsédant, et pour ainsi dire historique, qui finit par être toujours présent dans toute l'œuvre [2] . « *La Seine parle tout le temps, tout le temps du suicide…ce quelle roule…et ces cris des chalands…il faut croire que le cœur c'est la mer qu'elle hypertrophie* » [*Aurélien*, p. 106].

[1] Ibid., p. 263.
[2] Jonchière-Pascale Auraix et Montadon Alain, *Poétique des Lieux*, p. 218.

Selon *Aurélien*, La Seine n'avait pas de distraction, cette suite dans les idées qu'ont les rivières. La Seine coule comme ça dans le même sens, sans jamais oublier se tromper, on dirait une fatalité historique; « *Quand on remontait par la berge, il y'avait des coins de verdures, des fouillis, qui peu à peu avaient pris par Bérénice, leurs caractères propre comme des amis, des gens qu'on connait enfin… Des arbres la saluaient au passage* » [*Aurélien*, p. 54].

Aragon n'a pas manqué de décrire la Seine et ce qu'il l'entoure : « *on arrivait ainsi insensiblement au confluent de L'Epte et de La Seine, où il fallait refluer en amont de la petite rivière pour passer, si on voulait continuer, plus haut, vers les écluses, après cette propriété abandonnée, aves sa maison de bois au volets clos, ce jardin envahi par l'ombre et la tristesse des arbres, un lieu de fait divers avec la voix de l'éclusage… son va et vient mystérieux* » [*Aurélien*, p. 547], de ce fait on remarque la présence de l'île avec la Seine dans ce roman : « *Là-bas, dans la Seine. Cette île-ci, personne n'y va jamais, elle ne sert à rien, elle est longue et étroite avec quelques arbres, on voit le fleuve à travers, de l'autre côté où s'en vont les bateaux. Par ici cela rend tout intime* » [*Aurélien*, p. 548].

De façon directe ou indirecte, c'est La Seine-espace qui oriente le développement psychique des personnages, à savoir son influence historique, elle fonctionne, dans ce texte comme la représentation de l'élément nature, en tant que force destructrice qui agit sur la terre, comme étant une force gigantesque. Ainsi ces passages, dans Aurélien, consacrés à la Seine (l'eau-espace) surgissent comme une sorte de mise en évidence de prédominance de l'espace (rivières-îles), tout en montrant la subordination du lieu à l'histoire [1] individuelle et collective.

Le procédé par lequel le type descriptif est ici développé par Aragon est le recours au fragment, tant par juxtaposition de petites scènes, plusieurs fois constituées seulement par l'énumération de substantifs et adjectifs : «*l'eau longue, l'eau pleine de pensées l'eau qu'on peut regarder*

[1] Ibid., p. 218.

sans fin, qui vous parle, qui vos berce, qui vous chante (...) Il y avait Paul, mais il y avait aussi la Seine, Cette même Seine. Drôle à penser cette même Seine… » [*Aurélien*, p. 548]. Aragon est souvent porté par ce discours mystique qui, lui manifeste aussi la grandeur du fondement poétique surréaliste [1] .

La description de l'île, a aussi sa part dans le romanesque d'Aurélien : « *Bérénice regarde les arbres nus qui émergeaient des parapets et semblaient de la berge, noyée les tragiques témoins d'un désastre. Elle pense à la ville d'Ys (...) l'île entière avait l'air d'être le dernier palier du déluge…* » [*Aurélien*], de ce fait l'île de Saint-Louis et la Seine sont devenus lieux de symbolisation et d'inspiration infinies pour Aurélien, dans le sens où « *le symbole ce n'est pas l'image, c'est la pluralité même des sens* » [2].

Le roman Aurélien est ancré au flanc de l'île Saint-Louis dont Friedrick Englis dit qu'elle semble exalter d'aire de Paris jusqu'à son embouchure [3] , et ce n'est pas son courant que l'on admire (ni son eau sale) mais aussi le paysage qu'elle ordonne sur son cours.

Pour Aragon-Aurélien, « *La Seine draine et entraîne avec elle les souvenirs nostalgiques et les fantasmes fantastiques* »[4] . Les surréalistes ont valorisé la Seine serpente mélusine dont la beauté fascinante peut entraîner vers la mort consentie. Mais elle fut aussi, pour eux une frontière liquide entre rive droite et rive gauche deux mondes incompatibles et dont la traversée revêtait un aspect symbolique ou initiatique [5] dont Francis Carco dit que c'est le seul endroit au monde pour un poète.

---

[1] Ibid., p. 220.
[2] Barthes Roland, *Critique et Vérité*, Editions du Seuil, collection Points, 199, p. 55.
[3] Clébert Jean Paul, *La Littérature à Paris*, p. 20.
[4] Ibid., p. 14.
[5] Ibid., p. 14.

Conclusion

A chaque étape de mon parcours, j'ai cherché à repérer quel rapport peut avoir un signe urbain avec le contexte romanesque dans lequel est inscrit par Aragon. De cette façon il m'est apparu que l'espace –Paris constitue une des composantes indispensables de l'univers romanesque d'Aurélien, ainsi j'ai essayé de dégager de l'ensemble de la géographie parisienne des traits principaux et des rapports que le roman d'Aragon entretient avec la capitale, tout en décelant sa poétique.

Etant donné, qu'Aragon n'explique ni ne décrit en détail le cadre parisien de son roman, chaque lieu de la capitale y apparaît le plus souvent sous une apparence de gratuité, de ce fait, pour déchiffrer un tel signe parisien dans l'écriture aragonienne, le lecteur est d'abord obligé d'être au coutant de la réalité urbaine qu'il lui correspond, car le lecteur d'Aurélien nécessite des renseignements complémentaires sur les espaces parisiens qui constituent le cadre du récit.

En lisant donc un tel texte, en y projetant les images que nous avons nous même de ces lieux. La ville qui apparaît avec son nom réel dans le roman, se double ainsi de celle que chaque lecteur se représente en partant de ses propres expériences ou de ses connaissances livresques. Mais il est difficile de faire coïncider l'une avec l'autre dans la mesure où le temps transforme sans cesse la ville réelle.

En effet, il est indéniable qu'avec le temps, Paris s'écarte de plus en plus de celui qu'ont connu Aragon et ses premiers lecteur. Il nous faut déjà un regard plus ou moins d'archéologue pour déchiffrer le Paris aragonien. Mais celle n'est pas seulement dû au destin inévitable d'une œuvre romanesque qu'emprunte son cadre à une ville particulière. Aragon choisit volontiers des lieux parisiens propres à une époque à côté de ceux qui changent peu au cours des siècles, c'est que Paris est destiné à changer, aussi suivant le temps qui coule à l'intérieur même du roman, son évolution

continuelle y devenant un des signes qui font sentir la marche du temps aux personnages romanesques, aussi bien qu'aux lecteurs.

Le rapport entre Paris et Aurélien ne s'est établit pas seulement à l'intérieur du contexte restreint et isolé, mais à une échelle plus étendue, la structure de l'espace parisien peut servir de support à celle du roman, à savoir la spécificité des rues (mystiques) et le dénouement quasi-complexe de l'intrigue d'amour ou bien l'impossible couple (Aurélien-Bérénice).

Pour conclure, avec tous les défauts d'une telle schématisation, je proposerai que les rapports d'Aurélien aux lieux, s'organisent en trois grandes phases :

1/ Une phase plutôt réaliste dont la description de l'espace est minutieuse, réelle, cette phase évolue vers de plus en plus d'abstraction et d'absolu.

2/ Une phase durant laquelle, l'espace devient un vide traversé qui ne structure plus les personnages, du coup les noms de lieux comptent moins pour eux même que pour leur signification historique, de surcroit cette destruction de l'espace va de paire avec une difficulté croissante à reconstituer une chronologie.

3/ Une phase, la dernière, qui porte la trace des deux précédentes, qui se caractérise par un espace à forte valeur métonymique et métaphorique.

En raison de la dimension démesurée et de la complicité d'Aurélien, je suis encore bien loin d'avoir épuisé tous les problèmes que peuvent soulever une poétique de l'espace. Il est fort probable que tel ou tel fil qui peut relier un élément romanesque à un autre, me reste encore invisible,

jusqu'à ce qu'une découverte inattendue me soit révélée comme il arrive souvent aux lecteurs d'Aragon.

Glossaire

1. Langage

1.1. Fonctions (du langage) (n.f)

L'ensemble des langues ont connu certaines fonctions qui ont été analysées et dénommées par R. Jackobsan:

- **La Fonction émotive:** (ou expressive) renvoie au locuteur ou destinateur du message, dont elle révèle les émotions et réactions affectives.

- **La Fonction conative:** (implicative ou impressive) renvoie à l'interlocuteur ou destinataire du message, sur lequel le message s'efforce d'agir.

- **La Fonction référentielle**: renvoie aux objets du monde, réels ou imaginaires : elle concerne donc l'ensemble des référents.

- **La Fonction poétique:** concerne le message et son engencement qui met en corrélation certains éléments.

- **La Fonction métalinguistique:** renvoie au code utilisé, à la langue est ses éléments constitutifs.

1.2. Métaphore (n.f)

Du grec métaphora, « transfert », ce trope opère un transfert de sens entre mots ou groupes de mots, fondé sur un rapport d'analogie plus ou moins explicite.

1.3. Signifiant (n.m) et Signifié (n.m)

En linguistique, signifiant et signifié sont strictement indissociables et distinguent dans tout signe linguistique deux faces solidaires : une place constituée par les phonèmes ou les graphèmes qu'on appelle le signifiant et un autre qui lui correspond dans la pensée appelée signifié.

1.4. Sémantique (n.f et adj)

La sémantique du grec (sémantikos, « qui signifie »), désigne l'étude du langage du point de vue du sens, que celui-ci soit analysé au niveau des morphèmes, des mots, ou encore des syntagmes, des phrases.

1.5. Sémiologie (n.f)

Elle désigne l'étude des signes, c'est-à-dire des systèmes de signification, que ces systèmes soient verbaux (dans le cas de la sémiotique verbale qui rejoint la linguistique) ou non verbaux (musique, peinture, architecture, etc.)

1.6. Personnification (n.f)

Cette figure confère artificiellement le statut d'être humain à une chose inanimée, une entité abstraite ou un animal.

1.7. Métonymie (n.f)

La métonymie (du grec métônumia, emploi d'un nom pour un autre) est un trope, par lequel un terme se substitue à un autre en raison du rapport de contigüité, de coexistence ou de dépendance.

1.8. Figure (n.f)

Tournure remarquable exprimant intentionnellement une idée ou un sentiment grâce aux divers moyens phonétiques, morphologiques, syntaxiques, sémantiques ou logiques dont dispose la langue.

1.9. Connotation Dénotation (n.f)

La connotation est la signification secondaire d'un terme ou d'une expression, généralement non mentionnée dans les dictionnaires à cause de son caractère non objectif et fluctuant. Cette notion s'oppose à celle de dénotation qui désigne le ou les sens stables et objectivement admis par toute une communauté linguistique et même culturelle.

1.10. Caractérisation (n.f)

La caractérisation énonce les qualités ou propriétés d'un être ou d'un objet. Ce faisant, elle participe à sa détermination.

1.11. Le Langage Poétique (n.m)

Le langage poétique exploite la réalité phonique et graphique des mots, visant un autre but que la simple communication, il cultive une forme d'imperfection et se charge d'une riche expérience humaine.

1.12. L'Image Poétique (n.f)

Elle jaillit spontanément à l'inconscient, de façon fortuite, sans le moindre degré de préméditation.

1.13. Modalisateur (n.m)

Ce sont des marques de subjectivité comme les adjectifs et les adverbes utilisés pour nuancer les propos.

1.14. Référent (n.m)

Le référent des signes linguistiques est l'élément de la réalité auquel renvoie ce signe dans un énoncé donné. Le référent du discours littéraire est donc le monde, ou plutôt l'image du monde que se construit le lecteur à partir du texte.

1.15. Isotopie (n.f)

L'isotopie du grec isos signifiant "*égal*", et topos "*lieu*", est une récurrence, une homogénéité sémantiques : divers termes s'apparentent ou se recoupent pour former dans un texte un réseau, un système cohérent d'échos.

2. Le Réalisme

2.1. Le Système Descriptif (n.m)

Est la mise en équivalence d'un pantonyme et d'une expansion constituée d'une liste et d'un certain nombre de prédicats. Le texte descriptif est riche en figures de rhétoriques.

2.2. Mimésis (n.f)

Selon la philosophie idéaliste de Platon, l'auteur qui recourt à la mimésis produit des œuvres sans valeur car infiniment éloignées de la vérité. Contrairement à Platon, Aristote valorise la mimésis, présentée comme un moyen de connaissance. Parce qu'elle confronte le spectateur d'une tragédie à une fiction, elle lui permet de se « purger » de deux émotions désagréables, la crainte et la pitié.

2.3. Illusion Réaliste (n.f)

L'artiste est un créateur de formes, non un imitateur du réel, il trouve sa matière propre à partir des ouvres des artistes qui l'ont précédés.

2.4. Description Zolienne (n.f)

Selon Lukacs, la description Zolienne, en se substituant au récit, se définit comme un exercice de style et se prive du pouvoir d'éclairer en profondeur la société de son temps.

2.5. Romancier réaliste (n.m)

C'est celui qui donne l'illusion de la réalité, en masquant son art par des détails faussement naturels.

2.6. Réalisme socialiste (n.m)

Doctrine élaborée en URSS, dans l'entre-deux-guerres et qui prône la représentation fidèle de la société dans la perspective de l'instauration du socialisme.

2.7. Réalité (n.f)

La réalité n'est pas donnée brute de l'expérience, mais le produit d'une élaboration esthétique qui révèle l'essence du moi.

3. Le Romanesque

3.1. Tempo romanesque (n.m)

Il est défini par le rapport établi entre la durée diégétique et la durée textuelle, il est organisé autour de quatre mouvements : la pause, la scène, le sommaire et l'ellipse.

3.2. Le Lyrisme romanesque (n.m)

Le lyrisme romanesque prétend exprimer les sentiments même de l'auteur, sans lasser le lecteur qui le reconnaît comme son semblable. Cette prétention, qui ignore la médiation que constitue l'écriture poétique, incite le lecteur d'aujourd'hui à considérer le « *poète* » comme une figure produite par le texte plus que comme une personne.

4. Concepts variés

4.1. Mythologie (n.f)

Elle est ce qui forme l'âme humaine et lui donne sa spécificité. La littérature a pour fonction de réactiver la mythologie, d'empêcher que les mythes ne perdent leur valeur ontologique.

4.2. Motif (n.m)

Dans le vocabulaire esthétique, un motif désigne un ornement, un dessin ou une phrase musicale qui réapparaît dans l'œuvre.

Dans l'analyse littéraire thématique, le motif constitue la catégorie sémantique minimale, par opposition au topo, réunion stable de plusieurs motifs et au thème, catégorie plus abstraite et la plus générale. Ainsi le thème de la naissance de l'amour, peut s'exprimer dans le roman par le topos de la rencontre des héros.

4.3. Histoire (n.f)

Dans la terminologie de Genette, « *successions d'évènements réels ou fictifs* », qui constitue « *le signifié ou le contenu narratif* » du récit.

4.4. **Phénoménologie (n.f)**

Etude philosophique des phénomènes et des structures de la conscience qui les connaît.

Biographies des auteures cités dans le mémoire [1]

[1] Voir: *Petit Larousse*, 2009, définitions, noms propres, illustrations, 2009.

1- ***Apollinaire dit Guillaume***: Rome1880-Paris 1918, écrivain français, fut un poète inventif et libre (Alcools, 1913) .

2- ***Aragon Louis***: Paris1897-1982, écrivain français, fut l'un des fondateurs du surréalisme, devenu communiste, il orienta ses romans vers la critique sociale (Les beaux Quartiers 1936) , il accentue l'aspect traditionnelle de sa poésie (les Yeux d'Elsa 1940), il mêla enfin à sa création romanesque une réflexion sur l'art et l'écriture (Henri Matisse, roman 1971).

3- ***Bachelard Gaston:*** 1884- Paris 1962 , philosophe français , auteur d'une épistémologie historique et d'une psychanalyse de la connaissance scientifique, aussi que de l'analyse de l'imaginaire poétique (L'eau et les rêves 1942).

4- ***Barthes Roland :*** 1915-Paris 1980, sémiologue er écrivain français, son œuvre critique et théorique s'inspire de la linguistique, de la psychanalyse, de l'anthropologie moderne.

5- ***Balzac (Honoré de):*** 1799-1850, écrivain français, auteur de La comédie humaine .

6- ***Cendras (Blaise)***: 1887-Paris 1961, écrivain français d'origine suisse, grand voyageur.

7- ***Duhamel (Georges)***: Paris 1884 -1966, écrivain français, il se montre sensible dans ses cycles romanesques.

8- ***Duras (Marguerite)***: 1914-1996, femme de lettres et cinéaste française.

9- ***Eco (Umberto)*** : 1932, sémiologue et écrivain italien, il est l'auteur d'études sémiotiques sur les rapports de la création artistique er des moyens de communication de masse (l œuvre ouverte1962) .

10- ***Héliodore, Emèse:*** 3 ème siècle, romancier grec, ses Ethiopiques exercent une grande influence sur la littérature européenne des 16ème et 17 ème siècles.

11- ***Genette (Gérard)***: Paris 1910- 1986, écrivain français, auteur de notre – dame – des- fleurs 1944, Miracle de la rose 1946).

12- ***Leucippe:*** 460-370 av. j. -c , philosophe grec présocratique, fondateur présumé de la théorie atomiste .

13- ***Proust (Marcel)***: 1871-1922, écrivain , traducteur de j. Ruskin, auteur d'essais.

14- ***Kant (Emmanuel)***: 1724-1804 , philosophe allemand , sa philosophie remet en cause les prétentions à la vérité métaphysique traditionnelle.

15- ***Kristeva (Julia)***: 1941, linguistique français d'origine bulgare , également psychanalyste sémioticienne, elle étend ses recherches à l'expérience littéraire (La révolution du langage poétique 1974).

16- ***Racine (jean)***: 1639-Paris 1699 , poète tragique français ,auteur de " Bérénice".

17- ***Robbe- Grillet (Alain)***: 1922 -2008 écrivain et théoricien français, membre du "nouveau roman", il est l'auteur des récits qui rejettent la psychologie traditionnelle.

18- ***Romains (jules)***: 1885-Paris 1972 , écrivain français , principal représentant de "l'unanisme", auteur de poèmes "la vie unanime" 1908".

19- ***Ruskin (John) :*** Londres 1819-1900, critique d'art et sociologue britannique.

20- ***Russel (Bertrand , Comte)***: 1872-1970 , philosophe et logicien britannique , il se distingua par la vigueur de ses engagements politiques, moraux et humanitaires.

21- ***Todorov (tzvetan)***: 1939, sémioticien et historien des idées , français d'origine bulgare (Théorie de la littérature 1965) .

22- ***Triolet (Elsa)***: 1896-1970, la femme de lettres d'origine russe , épouse et inspiratrice de A. Louis.

23- ***Valéry Paul***: Sète 1871-Paris 1945 , écrivain français , il trouve le gout de la création artistique, en cherchant à établir l' unité créatrice de l'esprit , il poursuit ses études sur le langage, la peinture et les sciences.

Bibliographie

- Corpus et Oeuvres d'Aragon

1- Aragon Louis, *Aurélien*, Editions Gallimard, Collection Folio plus, France, 1996.

2- Aragon Louis, *Le Paysan de Paris*, Editions Gallimard, Paris, 2004.

- Ouvrages

3- Adam Jean-Michel et Petit Jean André, *Le Texte Descriptif*, Editions Nathan, France, 1995.

4- Alboy Pierre, *Mythes et Mythologies dans la littérature Française*, Editions Armand Colin, Paris, 1998.

5- Barthes Roland, *Critique et vérité*, Editions du Seuil, Coll Points, 1966.

6- Barthes Roland, *Le Bruissement de la langue*, Editions du Seuil, 1984.

7- Barthes Roland, *Le Degré Zéro de l'Ecriture*, suivi de Nouveaux Essais Critiques, Coll Points, 1972.

8- Barthes Roland, *Le Grain de la Voix*, Editions du Seuil, 1981.

9- Barthes Roland, L'empire des signes, Editions du Seuil, 2005.

10- Baylon Christian, Mignot Xavier, *Initiation à la Sémantique du langage*, Editions Nathan, 2000.

11- Bergez. D-V, Robrieux Geraud-J-J, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Editions Dunod, Paris, 1996.

12- Bergez Daniel, *L'Explication de Texte Littéraire*, Editions Armand Colin, 2005.

13- Clébert Jean-Paul, *La littérature à Paris*, Editions Larousse, Paris, 1999.

14- Daix Pierre, Aragon, Editions Flammarion, France, 1994.

15- De Keyser Eugenie, *Art et Mesure de l'Espace*, Charles Dessart, 1970.

16- Fromilhague Catherine, Sancier Château Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Editions Dunod, Paris, 1996.

17- Jonchière Pascal-Auraix et Montandon Alain, *Poétique des Lieux*, Editions Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.

18- Kokleberg Jean, *Les Techniques de Style*, Editions Nathan, France, 1991.

19- Larroux Guy, *Le Réalisme*, Editions Nathan.

20- Lévi-valensi Jacqueline, *Aragon Romancier*, Editions SEDES, Paris, 1980.

21- Meschonnic Henri, *Pour La Poétique 1*, Editions Gallemard, France, 1970.

22- Meschonnic Henri, *Pour La Poétique 2*, Editions Gallemard, France, 1973.

23- Piegay-Gros Nathalie, *L'Esthétique d'Aragon*, Editions SEDES, 1997.

24- Rabaté Dominique, *Le Roman Français depuis 1900*, Editions «Que-Sais-Je?», Paris, 1992.

25- Reuter Yves, *Introduction à L'Analyse du Roman*, Editions Dunod, Paris, 1996.

26- Suhamy. H, *La Poétique*, PUF, Coll «Que-Sais-Je?», 1986.

27- Sebbag Georges, *Le Surréalisme*, Editions Nathan, Paris, 1994.

28- Saiki Shiniehi, *Paris Dans Le Roman de Proust*, Editions SEDES, 1996.

29- Sessons Gérard, *Introduction à la Poétique*, Editions Nathan, Paris, 2001.

30- Toursel Nadine, Vassevière Jacques, *Littérature: textes théoriques et critiques*, Editions Armand Colin, Paris, 2008.

- **Revues et Sites d'Internet**

31- Revue d'Europe, *Aragon Poète*, Nº 745/ Mai 1991.

32- http://publications.univ-provence.fr/ddb/document.php?id=85#tocto1

33- http://www.ucm.es/info/amatea/revista.html

- **Dictionnaire**

34- Petit Larousse, 2009, définitions, noms propres, illustrations, 2009.

TABLE DES MATIERES